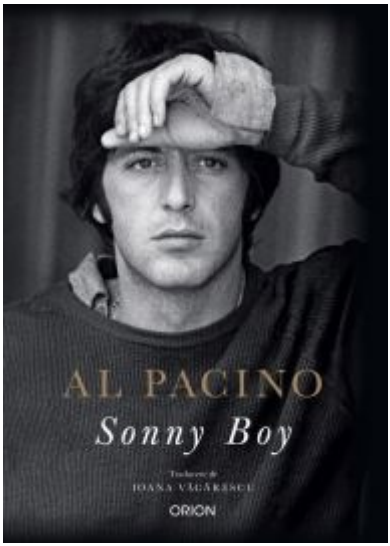

AL PACINO
Sonny Boy
Traducere de
IOANA VLĂSCEANU
ORION

AL PACINO

Sonny Boy

Traducere din limba engleză şi note de

IOANA VĂCĂRESCU

EDITURA ORION

2024



Al Pacino
SONNY BOY: A MEMOIR

Copyright © 2024

All rights reserved.
This edition published by arrangement with Penguin Press,
an imprint of Penguin Publishing Group,
a division of Penguin Random House LLC.

Creditele fotografice apar la final

Copyright © Nemira, 2024, pentru prezenta ediție în limba română
ORION este un imprint al Editurii NEMIRA

Editor coordonator: Irina CERCHIA
Fotografie de copertă:
Warner Brothers/ Album/ Alamy Stock Photo
Prelucrare copertă: Adnan VASILE
Prepress: Alexandru CSUKOR

Tehnoredactare: Antonela IVAN
Redactare: Irina CERCHIA
Corectură: Andreea SPĂTARU

Orice reproducere, totală sau parțială,
a acestei lucrări şi închirierea acestei cărți
fără acordul scris al editorului sunt strict interzise
şi se pedepsesc conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978-606-43-1992-0

Actorul şi regizorul Al Pacino este o figură unică, emblematică în cinematografia americană. A crescut în South Bronx, New York City, a urmat cursurile la High School of Performing Arts şi a studiat actoria la Herbert Berghof Studio cu Charles F. Laughton şi la Actors Studio cu mentorul său Lee Strasberg.

A fost nominalizat de nouă ori la premiile Oscar, pentru filme precum Naşul, După-amiază de câine, Serpico, Naşul II şi Irlandezul: Asasinul mafiei, şi în 1992 a câştigat Oscarul pentru cel mai bun actor pentru filmul Parfum de femeie. A fost nominalizat la nouăsprezece premii Globul de Aur şi a câştigat patru; la trei premii Tony şi a câştigat două; şi la trei premii Emmy şi a câştigat două. De asemenea, a câştigat un prestigios premiu Obie. Pacino este laureat al Kennedy Center Honoree şi a primit premiul American Film Institute Life Achievement Award, National Medal of Arts din partea preşedintelui Barack Obama şi

premiul Cecil B. DeMille al Globului de Aur pentru întreaga carieră.

Lui Charlie, bunicului meu şi mamei mele

1

UN FIR DE IARBĂ

Am început să joc de mic. Mama obişnuia să mă ducă la cinema când aveam doar trei sau patru ani. În timpul zilei lucra la fabrică sau avea tot felul de slujbe mărunte, iar când ajungea acasă mă avea doar pe mine. Aşa că mergeam împreună să vedem filme. Nu ştia că astfel îmi oferă un viitor. Mi-a plăcut din prima clipă să urmăresc actorii pe ecran. Cum acasă nu aveam cu cine să mă joc şi încă nu ne luaserăm televizor, aveam tot timpul din lume să mă

gândesc la ultimul film văzut la cinema. Reluam în gând personajele şi le aduceam la viaţă, unul câte unul, în apartamentul nostru. Am învăţat de la o vârstă fragedă să mă împrietenesc cu propria imaginaţie. Uneori, să fii împăcat cu singurătatea ta este o binecuvântare greu de dus, mai ales pentru cei din jurul tău.

La cinema, mama se putea ascunde în întuneric, acolo nu trebuia să-l împartă cu nimeni pe Sonny Boy al ei. Aşa-mi spunea, ea a fost cea care mi-a dat porecla asta, înainte să înceapă şi ceilalţi să-mi zică Sonny. Tot dintr-un film se inspirase, când îl auzise pe Al Jolson cântând o melodie care a ajuns faimoasă. Suna cam aşa:

Climb up on my knee, Sonny Boy
Though you're only three, Sonny Boy
You've no way of knowing
There's no way of showing
What you mean to me, Sonny Boy.[1]

I-a rămas cântecul ăsta în minte vreo zece ani, iar când m-am născut, în 1940, încă îl ştia atât de bine, încât mi-l fredona şi mie. Am fost primul copil al părinţilor mei, primul nepot al bunicilor. Toată lumea făcea mare caz de mine.

Când m-am născut eu, tata avea doar optsprezece ani, iar mama era cu numai câţiva ani mai mare decât el. Erau nişte părinţi tineri, chiar şi pentru perioada respectivă. Cred că nu împlinisem nici doi ani când s-au despărţit. Eu şi mama ne-am petrecut primii câţiva ani mutându-ne întruna, fără pic de stabilitate sau de siguranţă. Am locuit cu chirie prin

[1] Versuri ale cântecului „Sonny Boy", de pe coloana sonoră a filmului *The Singing Fool* (1928): Suie-te pe genunchii mei, Sonny Boy,/ Ştiu că la trei ani, Sonny Boy,/ N-ai cum să începi/ Măcar să pricepi/ Ce-nsemni pentru mine, Sonny Boy.

câte o cameră mobilată din Harlem, apoi ne-am mutat în apartamentul părinților ei, în South Bronx. Tata nu ne-a ajutat cu banii aproape deloc. În cele din urmă, o instanță de judecată a decis că avem dreptul la cinci dolari pe lună, bani din care de-abia reuşeam să trăim, locuind cu părinții ei.

Mult mai târziu, când aveam paisprezece ani, mama l-a dat iarăşi în judecată pe tata, cerându-i mai mulți bani, iar el a susținut că n-are de unde să ne dea mai mult de atât, aşa că n-am primit nimic. Mi s-a părut atunci că judecătorul a fost foarte nedrept cu mama. Abia după câteva decenii şi-au dat seama şi instanțele de judecată care sunt nevoile şi cheltuielile unei mame singure.

Ca să ajung la cea mai veche amintire pe care o am cu ambii părinți, trebuie să mă întorc în timp, pe când aveam vreo trei sau patru ani. Sunt la film cu mama, în cinematograful Dover, la balcon. E o melodramă pentru adulți, iar mama e complet fascinată. Sunt conştient că mă uit la un film pentru oameni mari şi e chiar palpitant – să fiu copil, alături de mama, şi să împărtăşesc un moment ca ăsta cu ea. Dar nu prea reuşesc să urmăresc acțiunea, nu mă pot concentra. Mă uit în jos de la balcon, la rândurile de scaune de sub noi. Văd un bărbat care se plimbă de colo-colo, caută ceva. E îmbrăcat cu uniforma Poliției Militare, din care a făcut parte şi tata în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial.

Probabil mi s-a părut cunoscut, căci am strigat instinctiv: „Ta-ta!" Mama a încercat să mă potolească. Nu înțelegeam de ce. Cum putea să-mi spună să tac? Am mai strigat o dată după el. „Ta-ta!" Mama îmi tot şoptea: „Şşştt, taci din gură!", fiindcă pe ea o căuta. Se certau şi nu voia ca el s-o găsească, dar acum fusese deconspirată.

Când s-a terminat filmul, țin minte că am pornit pe strada întunecată, noaptea, alături de mama şi de tata,

cinematograful Dover rămânând tot mai departe în spatele nostru. Mă ținea fiecare de câte o mână, mergeam între ei. Cu coada ochiului drept vedeam, prins la şoldul lui tata, tocul din care se ițea un pistol uriaş, cu mânerul alb-perlat. Mulți ani mai târziu, când am jucat rolul unui polițist în filmul *Obsesia*, personajul meu avea un pistol cu mânerul exact aşa. Cu toate că eram copil, înțelegeam: era puternic. Era *periculos*. După aceea, tata a dispărut. A plecat la război şi apoi s-a întors, dar nu la noi.

Mai târziu, când am jucat în primul meu spectacol pe Broadway, au venit să mă vadă pe scenă rudele din partea lui tata. Eram un actor tânăr, de avangardă, care stătea mult prin Greenwich Village şi care îşi croise singur drumul spre Broadway. După spectacol, două mătuşi şi vreo doi nepoți mi-au făcut o surpriză, au venit să mă vadă în culise. M-au pupat de m-au albit, m-au îmbrățişat toți şi m-au felicitat. Erau din familia Pacino şi, cu toate că-i cunoşteam, fiindcă mergeam din când în când pe la bunica din partea lui tata, m-am simțit destul de stânjenit.

Dar tot făcând noi conversație, a venit vorba despre un lucru care m-a zguduit. Au pomenit ceva despre „perioada în care ai stat la noi”. Aşa că i-am întrebat:

— Cum adică în care am stat la voi?

— Când locuiai cu noi, nu mai ții minte? Ah, da, Sonny Boy, când erai mic de tot, cred că nici un an şi jumătate n-aveai, stăteai cu bunica şi bunicul – părinții lui taică-tău.

— Şi cât am stat cu ei?

Cam opt luni, mi-au explicat. Aproape un an.

Şi, dintr-odată, totul a început să se lege în capul meu. Am fost luat de lângă mama în cele opt luni în care a fost tata plecat la război. Dar n-am fost trimis la vreun orfelinat sau centru de plasament; din fericire, i-am fost încredințat unei rude – mama lui tata, bunica mea, o femeie bună, pâinea lui Dumnezeu. De-a lungul vieții mele pe planeta

asta, am avut mai mulți colaci de salvare, iar ea cred că a fost primul.

Vestea m-a dat peste cap. Am început să văd limpede lucrurile inexplicabile pe care le făcusem până atunci, până la douăzeci şi opt de ani – viața mea dezorganizată, deciziile pe care le luasem şi felul în care gestionam problemele. A fost o adevărată revelație să aflu că fusesem luat din căminul meu, chiar şi temporar, când aveam şaisprezece luni. Eram complet dependent de mama, nu ştiam nimic şi pe nimeni altcineva în afară de ea, apoi am fost smuls şi aruncat într-o cu totul altă viață – e o ruptură teribilă. La puțin timp după aceea am început să merg la terapie. Aveam, fără îndoială, destule probleme pe care trebuia să le desluşesc.

Pe mama tatălui meu o chema Josephine şi a fost un om extraordinar, cum nu s-a mai văzut. Era o zeiță. Avea chip de înger. Era genul de femeie care, pe vremuri, mergea pe Insula Ellis şi aştepta nou-sosiții, italieni sau oameni care nu ştiau engleză, ca să-i ajute. S-a implicat şi a luptat atât de mult pentru mine, încât după divorțul alor mei ea a primit dreptul de a mă vizita. Soțul ei, bunicul şi tizul meu, Alfred Pacino, a venit din Italia în New York la începutul anilor 1900. Căsătoria lor a fost aranjată, iar bunicul lucra ca zugrav. Era bețiv, iar băutura îl făcea irascibil şi imprevizibil.

Nu-mi amintesc perioada pe care am petrecut-o în casa lor, departe de mama. Îmi imaginez că mama s-a simțit, probabil, vinovată. Sigur s-a simțit vinovată. E drept că n-am fost despărțit de ea prea mult timp, dar la vârsta aceea fragedă opt luni înseamnă mult.

Când fiul meu, Anton, era micuț – nici doi ani –, țin minte că eram la un moment dat pe stradă, la intersecția dintre Seventy-Ninth Street şi Broadway, iar mama lui nu era cu noi. Anton părea complet pierdut. Mi-am spus atunci:

Probabil e aşa fiindcă nu ştie unde e mama lui. O căuta, pur şi simplu, se uita pe după oamenii care treceau pe stradă, încerca s-o găsească. Era doar un pic mai mare decât eram eu în perioada în care am stat cu bunicii din partea tatălui. Nu mi-am mai văzut niciodată fiul aşa debusolat: nici înainte, nici de atunci încoace. L-am luat în braţe şi i-am spus:

— Imediat vine mami, stai liniştit.

Asta avea nevoie să audă.

Părinţii mamei mele stăteau cu chirie într-un bloc de şase etaje din South Bronx, pe Bryant Avenue, într-un apartament de la ultimul etaj, unde erau chiriile mai ieftine. Era ca un stup, într-o permanentă agitaţie şi activitate, cu toate că avea doar trei camere, toate folosite ca dormitoare. Erau nişte încăperi mici, însă eu nu le vedeam aşa. Uneori, eram şase sau şapte oameni care locuiam acolo. Trăiam pe rând, în ture. Niciunul nu avea camera lui, iar eu am dormit de multe ori în patul bunicilor, între ei. Alte dăţi, când dormeam pe un soi de canapea extensibilă din camera care ar fi trebuit să fie sufragerie, niciodată nu ştiam cine avea să se întindă lângă mine – o rudă mai îndepărtată care se afla în trecere prin oraş sau poate fratele mamei, întors din război. Luptase pe frontul din Pacific şi, asemenea atâtor bărbaţi care au fost la război, nu putea să vorbească despre tot ceea ce trăise acolo. Lua beţe de chibrit şi şi le îndesa în urechi, încercând să înăbuşe exploziile pe care le auzea necontenit.

Pe tatăl mamei îl chema Vincenzo Giovanni Gerardi şi s-a născut într-un vechi oraş sicilian care se numea – aveam să aflu mai târziu – Corleone. La patru ani, a sosit în America, posibil în mod ilegal, şi a devenit James Gerard. Îşi pierduse deja mama; tatăl lui, sever ca un dictator, s-a recăsătorit şi s-a mutat cu copiii şi cu noua soţie în Harlem. Bunicul a avut o copilărie grea, o viaţă desprinsă parcă dintr-un

roman al lui Dickens, dar mie mi-a fost ca un tată – singura prezență paternă din viața mea.

Când aveam şase ani, m-am întors acasă după prima zi de şcoală şi l-am găsit pe bunicul meu în baie, bărbierindu-se. Era în fața oglinzii, într-un tricou alb de corp, cu bretelele lăsate într-o parte. M-am oprit în pragul uşii de la baie. Voiam să-i povestesc ceva.

— Bunicu', un copil de la şcoală a făcut ceva foarte urât. Iar eu i-am zis doamnei, şi ea l-a pedepsit.

Fără să se întrerupă o clipă, a continuat să se radă cu mişcări sigure şi mi-a spus doar:

— Deci eşti turnător, ai?

Era o observație degajată, ca şi cum ar fi zis: „Aha, îți place să cânți la pian. Nu ştiam". Însă cuvintele lui m-au lovit în plex. Am simțit că mă scurg pe tocul uşii de la baie. Eram cumplit de mâhnit. Mi se tăiase răsuflarea. Asta a fost tot ce a zis. De atunci n-am mai turnat pe nimeni niciodată. Deşi acum, scriind rândurile astea, mă torn chiar pe mine.

Soția lui, Kate, era bunica mea. Avea părul blond şi ochii albaştri, ca Mae West, o raritate în rândul italienilor, şi asta o făcea diferită de restul rudelor. E posibil ca în familia ei să fi existat ceva sânge nemțesc. Când aveam vreo doi ani, mă aşeza la masa din bucătărie şi-mi dădea să mănânc cu lingurița, în timp ce-mi spunea tot felul de poveşti sofisticate inventate de ea, în care eu eram personajul principal. Probabil că obiceiul ăsta chiar a avut impact asupra mea. Când am mai crescut, o găseam în bucătărie, gătind, ea decojea cartofii, iar eu îi mâncam cruzi. Nu aveau cine ştie ce valoare nutrițională, dar îmi plăcea la nebunie gustul. Uneori îmi dădea crănțănele pentru căței şi le mâncam şi pe alea.

Bunica mea era faimoasă pentru cum gătea. Făcea mâncare italienească, fireşte, dar nu locuiam într-un cartier italienesc. De fapt, chiar eram singurii italieni din zonă. Am

impresia că mai era doar unul, vizavi de noi, un tip pe care-l chema Dominic, un puşti vesel, cu buză de iepure. Când mă pregăteam să ies pe uşă, bunica îmi tăia calea, cu o cârpă umedă în mână de care părea că nu se desparte niciodată, şi-mi zicea:

— Şterge-te de sos pe faţă. O să zică lumea că eşti italian!

Exista un fel de stigmat vizavi de italieni, odată ce am început să venim în America, iar când a izbucnit Al Doilea Război Mondial a fost şi mai rău. America luptase vreme de patru ani împotriva Italiei şi, cu toate că mulţi americani de origine italiană merseseră peste ocean ca să lupte cu propriii fraţi şi să-l dea jos pe Mussolini, alţii fuseseră declaraţi străini inamici şi închişi în lagăre de relocare. Când s-au întors din război, extrem de mulţi americani de origine italiană s-au căsătorit cu oameni de alte etnii.

Celelalte familii din blocul nostru erau de peste tot din Europa de Est şi din alte părţi ale lumii. Era un adevărat Turn Babel de dialecte. Auzeai acolo toate limbile. Pe micul nostru teritoriu dintre Longfellow Avenue şi Bryant Avenue, de la 171st Street până la 174th Street, era un amestec de naţionalităţi şi etnii. Vara, când urcam pe acoperiş ca să ne răcorim, fiindcă nu exista aer condiţionat, auzeai zumzetul diferitelor limbi vorbite cu tot felul de accente. Trăiam nişte vremuri excepţionale: se mutaseră mulţi oameni săraci din tot felul de ghetouri şi Bronxul începea să se ridice. Cu cât înaintai mai mult spre nord, cu atât erau mai înstărite familiile care locuiau acolo. Noi nu eram înstăriţi. Doar ne descurcam. Bunicul meu era tencuitor şi mergea la muncă în fiecare zi. Pe vremea aceea, tencuitorii erau la mare căutare. El era bun, avea experienţă şi era apreciat. A construit un zid pe aleea dintre clădiri, la cererea proprietarului nostru, care a fost atât de încântat de zidul ăsta, încât ne-a menţinut chiria la doar 38,80 de dolari pe lună cât timp am locuit acolo.

Până n-am crescut puțin, n-am avut voie să ies singur din bloc – noi locuiam în partea din spate, cartierul era destul de periculos. Eram singur la părinți. Nu aveam televizor şi nici cine ştie ce alte surse de distracție, în afara câtorva discuri cu Al Jolson pe care le ascultam jucându-mă de-a mima, spre deliciul familiei, când aveam vreo trei sau patru ani. Singurii mei tovarăşi, pe lângă bunici, mama şi o cățeluşă pe nume Trixie, erau personajele din filmele la care mergeam cu mama şi pe care le aduceam apoi la viață. Cred c-am fost singurul copil de cinci ani care a mers la filmul *Un weekend pierdut*. M-a fermecat rolul făcut de Ray Milland – un alcoolic autodistructiv –, rol cu care a şi câştigat un Oscar. Când se chinuie să se lase de băutură şi suferă de *delirium tremens*, are halucinații, îi apare în fața ochilor un liliac care, pornind în zbor dintr-un colț al salonului de spital, atacă un şoarece care urcă pe perete. Milland reuşea să te convingă că era cu adevărat prizonierul spaimei cumplite produse de această halucinație. Nu puteam să-mi scot din cap scena în care era treaz şi căuta disperat, ca un nebun, băutura pe care uitase unde o ascunsese când era beat. Încercam să joc şi eu scena aceea, prefăcându-mă că răscolesc un apartament invizibil, cotrobăind prin dulapuri, setare şi coşuri de rufe nevăzute. Aşa de bine ajunsese să-mi iasă mica scenetă, încât rudele mele mă rugau din când în când s-o mai joc. Râdeau cu toții în hohote. Presupun că era amuzant să vadă un puşti de cinci ani prefăcându-se că scormoneşte printr-o bucătărie imaginară, cu o fervoare teribilă, pe viață şi pe moarte. Cred că exista în mine o energie pe care începeam deja să-mi dau seama că pot s-o folosesc în favoarea mea. Aveam doar cinci ani şi totuşi mă întrebam: De ce râd toți? Omul ăsta se zbate să trăiască.

Maică-mea era sensibilă la asemenea lucruri. Probabil de aceea o şi atrăgeau filmele de genul ăsta. Era o femeie nespus de frumoasă, însă era fragilă, avea schimbări bruşte

de stare. Mergea din când în când la psihiatru, când avea bunicul meu bani să plătească şedinţele. Până pe la şase ani, n-am ştiut că mama avea probleme. Într-o zi, mă pregăteam să ies la joacă pe stradă – stăteam pe un scaun din bucătărie în timp ce mama îmi lega şireturile de la pantofi şi îmi punea un pulover care să-mi ţină de cald. Am observat că plângea şi mă gândeam oare ce se întâmplase, dar nu ştiam cum s-o întreb. Mă pupa întruna, peste tot, şi chiar înainte să ies din casă m-a îmbrăţişat strâns. Era ceva neobişnuit, dar ardeam de nerăbdare să cobor şi să mă întâlnesc cu ceilalţi copii, aşa că nu m-am mai gândit la asta.

Eram afară de vreo oră când am văzut agitaţie mare pe stradă. Oameni fugeau spre blocul bunicilor mei. Cineva mi-a zis:

— Cred c-a păţit ceva maică-ta.

Nu l-am crezut. Mi-am spus: Cum poate să zică aşa ceva? Mama? Nu-i adevărat! Am luat-o şi eu la fugă. În faţa clădirii se afla o ambulanţă şi acolo, trecând printre uşile de la intrarea principală, purtată pe o targă, era mama. Încercase să se sinucidă.

Nu mi-a fost explicat lucrul ăsta; a trebuit să pun singur cap la cap cele întâmplate. Ştiam că pe urmă a fost trimisă la Bellevue[2] pentru recuperare, unde erau ţinuţi o vreme oamenii care aveau astfel de tentative. E o perioadă din care nu mai ţin minte mare lucru – nu-mi amintesc decât că stăteam la masă în bucătăria bunicilor, iar oamenii mari discutau despre ce era de făcut. Nu pricepeam mare lucru, dar mă prefăceam că sunt şi eu om mare. Mulţi ani mai

[2] Cel mai vechi spital de stat din SUA, Spitalul Bellevue a ajuns de-a lungul timpului să fie asociat mai ales cu secţia sa de psihiatrie; „Bellevue” a devenit un termen peiorativ, echivalentul „Spitalului 9” sau „spitalului de nebuni” din cultura românească.

târziu, am făcut filmul *După-amiază de câine,* şi unul dintre cadrele de la final, când personajul lui John Cazale este luat pe targă, mort deja, m-a dus cu gândul la clipa în care am văzut-o pe mama purtată spre ambulanță şi luată la spital. Dar nu cred că şi-a dorit cu adevărat să moară atunci, nu încă. S-a întors acasă teafără, iar eu am ieşit iar să mă joc pe străzi.

În copilărie, relațiile cu prietenii de pe stradă au fost cele care m-au susținut moral şi care mi-au oferit speranță. Eu şi cei mai buni prieteni ai mei, Cliffy, Bruce şi Petey, eram o gaşcă în adevăratul sens al cuvântului. Fiecare zi era o nouă aventură. Băteam la pas cartierul, căutând o pradă, înfometați să trăim. Privind acum înapoi, îmi dau seama că e posibil ca eu să fi primit mai multă iubire din partea familiei decât primeau ei trei. E posibil ca asta să fi contat enorm. Eu am scăpat cu viață, ei nu.

Chiar şi azi, una dintre amintirile mele cele mai dragi este când am coborât scările şi am ieşit pe stradă, în fața blocului, într-o dimineață de primăvară, sâmbăta. Cred că n-aveam mai mult de zece ani. Strada era pustie, era o zi însorită. Țin minte că am privit de-a lungul străzii şi l-am văzut pe Bruce la vreo cincizeci de metri de mine. Am simțit o bucurie mare, pe care n-am s-o uit niciodată. Cerul era senin, aerul era răcoros, iar în jurul meu totul era neclintit. Domnea liniştea. Bruce s-a întors spre mine şi a zâmbit, i-am zâmbit şi eu, fiindcă ştiam amândoi că trăim. Ziua aia avea să ne ofere multe. Avea să se întâmple ceva.

La fiecare câteva străzi erau loturi libere, unde fuseseră făcute grădini ale victoriei în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial[3]. După ce Eleanor Roosevelt a amenajat o

[3] În timpul celor două războaie mondiale, unele țări, printre care SUA, Canada, Marea Britanie, Australia şi Germania, încurajau crearea unor

grădină a victoriei la Casa Albă, au început să apară peste tot, chiar şi în South Bronx. Dar până să ajungem noi la ele, după război, au fost distruse sau lăsate în paragină – florile plecaseră de mult la Ceruri. Pe laturile acestor loturi erau trotuare. Din când în când, dacă te uitai de-a lungul trotuarului, vedeai câte un fir de iarbă crescând din ciment. Odată, amicul meu Lee Strasberg a spus că ăsta e adevăratul talent: un fir de iarbă care creşte dintr-o lespede de ciment.

Grădinile victoriei pline de gunoi au devenit locurile noastre de întâlnire şi de joacă. Se transformau într-un teren de baseball destul de bun, dacă strângeai gunoiul în mormane, ca să-ţi construieşti bazele.

Se întâmpla des să joc baseball într-unul dintre loturile alea, iar pe la ora cinci să-l văd pe bunicul de la depărtare – trecea pe acolo când se întorcea de la serviciu. Indiferent unde eram pe teren, o zbugheam spre el ca să-i ies în cale pe trotuar chiar înainte să ajungă în dreptul nostru şi să-l uşurez de suficienţi mărunţei cât să-mi iau o îngheţată.

Mă privea lung, băga mâna în buzunar atât de adânc, încât părea c-o să ajungă la capătul craculuiş şi în cele din urmă o scotea cu un cadou pentru mine: o monedă strălucitoare de cinci cenţi. Îi ziceam repede: „Mulţam, bunicu'!", şi o zbugheam iar.

Dacă îl vedeam trecând atunci când era rândul meu în atac, strigam ca să-i atrag atenţia, sperând c-o să mă vadă lovind mingea şi ajungând la bază. Se oprea şi urmărea jocul un minut-două, iar de fiecare dată când se uita eu nu nimeream. De absolut fiecare dată. Când ajungeam acasă, îi povesteam că, după plecarea lui, nimerisem mingea de trei ori la rând, iar el încuviinţa din cap şi surâdea.

„grădini ale victoriei" sau „grădini de război" – astfel se cultivau fructe şi legume în curţile caselor, în spatele blocurilor, în parcuri.

Am trecut pe lângă moarte de o mie de ori în cartierul acela. Ca o pisică înzestrată cu mult mai mult de nouă vieți. Am trecut prin atâtea accidente şi buclucuri, că le-am şi pierdut şirul, aşa c-o să aleg doar câteva dintre cele memorabile, cu însemnătate. Într-o zi de iarnă, patinam pe gheața de pe râul Bronx. Nu aveam patine, doar nişte tenişi, şi făceam piruete, mă dădeam mare în fața prietenului meu, Jesus Diaz, care stătea la mal. Într-o clipă râdeam încântat şi el mă încuraja, ca imediat apoi să se crape pojghița şi să cad în apa rece ca gheața. De câte ori încercam să mă târăsc afară, gheața se crăpa din nou şi cădeam iar în apa cumplit de rece. Cred că m-aş fi înecat atunci, pe loc, dacă n-ar fi fost Jesus Diaz. A găsit un băț mare, de două ori cât el de lung, s-a întins cât a putut de pe mal şi cu bățul ăla m-a tras din apă. Eram ud leoarcă şi dârdâiam de frig, aşa că m-a luat la el acasă – stăteau într-un apartament în blocul unde era administrator tatăl lui. M-a îmbrăcat cu hainele lui.

Cam pe la aceeaşi vârstă am trăit una dintre cele mai stânjenitoare experiențe din viața mea. Şi acum mi-e jenă s-o povestesc, dar, până la urmă, de ce nu?! De-asta scriu cartea asta. Nu cred c-aveam mai mult de zece ani şi mergeam pe un gard îngust, din fier, prefăcându-mă că fac un număr de mers pe sârmă. Plouase toată dimineața, aşa că, evident, am alunecat şi am căzut, iar tija de fier m-a lovit chiar între picioare. Mă durea atât de rău, încât de-abia mergeam. M-a văzut un tip mai mare cum gemeam pe stradă, m-a luat pe sus şi m-a dus la mătuşa Marie. Era sora mai mică a mamei şi stătea la etajul trei în acelaşi bloc cu bunicii. Bunul Samaritean m-a trântit pe un pat şi mi-a zis:

— Ai grijă, frate.

Pe vremea aceea, doctorii făceau vizite la domiciliu chiar şi când cabinetul lor era la doar câteva case distanță. În timp

ce ai mei aşteptau să vină dr. Tanenbaum, eu zăceam pe pat, cu pantalonii traşi în jos până la glezne, iar cele trei femei din viaţa mea – mama, mătuşa şi bunica – îmi tot zgândăreau şi apăsau speriate penisul. Mi-am zis: Doamne, te rog, ia-mă acum, căci le auzeam şuşotind în timp ce mă inspectau de zor. Au supravieţuit şi penisul, şi trauma. Şi-n ziua de azi mă bântuie amintirea acelor momente.

În cartierul nostru din South Bronx, exista o varietate de personaje excentrice, iar cele mai multe dintre ele erau inofensive. Vedeam mereu un tip care părea să aibă vreo treizeci şi opt-patruzeci de ani – avea un păr negru-roşcat şi umbla îmbrăcat la costum şi cămaşă, purtând o cravată ponosită, un pic desfăcută la gât. Arăta de parcă ar fi mers la biserică pentru slujba de duminică şi cineva ar fi vărsat nişte cenuşă pe el. Bântuia singur pe străzi, tăcut, foarte rar vorbea; când o făcea, spunea un singur lucru: „Nu tu omori timpul, timpul te omoară pe tine”[4]. Atât. Dacă ne-ar fi zis într-o bună zi: „Ce faceţi, băieţi?”, am fi rămas înmărmuriţi. Sigur, ne trezea ceva bănuieli, cu toţii îl priveam cu oarecare suspiciune. Eram ca o haită de animale sălbatice şi ştiam că el nu face parte din specia noastră. Instinctul ne spunea că e altceva, aşa că nu puneam nicio întrebare. Îl acceptam, pur şi simplu. Pe vremea aceea, exista mai multă intimitate decât în ziua de azi, exista o anume bunăcuviinţă, oamenii îşi acordau suficient spaţiu unii altora. Poate că toate astea încă există în oraşele mai mici – e un lucru pe care l-am purtat cu mine toată viaţa.

Însă întunericul poate pândi după un colţ de bloc. Odată, când aveam vreo opt sau nouă ani, eram singur pe Bryant Avenue, băteam mingea de peretele blocului. Un puşti pe

---

[4] Joc de cuvinte care porneşte de la expresia *to kill time*. În traducere literală, „a omorî timpul”. Are sensul de „a trece vremea” (în aşteptarea a ceva, în momente de plictiseală).

care îl ştiam, să-i zicem Steve, se întorcea de la depoul de autobuze de lângă staţia trenului El, unde ne jucam adesea prin autobuzele goale, colecţionând bilete colorate şi prefăcându-ne că sunt bani. Steve avea o privire ciudată, inexpresivă, ca şi când ar fi fost împietrit de uimire. I-am zis:

— Salut, Steve, ce-ai păţit?

S-a uitat parcă prin mine şi a spus:

— S-a pişat unu' în gura mea.

— De ce să se pişe în gura ta?

— Nu ştiu.

— Dar s-a pişat în gura ta.

— Da, la depou.

Steve n-a înţeles ce s-a întâmplat şi, fiind copil, nici eu n-am înţeles. Nu ştiam ce înseamnă, nu aveam experienţă de viaţă. Abia mai târziu aveam să înţeleg, de fapt, ce i se întâmplase. Era genul de lucru care s-ar fi putut petrece oriunde, pe orice stradă din orice oraş, şi acum se petrecuse aici. Am reuşit să-mi scot întâmplarea asta din minte. Sunt situaţii prin care trecem în copilărie şi pe care, cu toate că ne frapează, nu le putem înţelege sau nu ni le putem aminti suficient de clar decât dacă intrăm într-o stare de hipnoză. Dar le asimilăm, chiar şi aşa. Am ştiut pe loc că se întâmplase ceva foarte grav şi că Steve părea rănit, neputincios.

Ce ştiam cu certitudine era că, alături de prieteni ca Bruce, Cliffy şi Petey, nu mă simţeam niciodată neputincios. Când ne-am făcut un pic mai mari, pe la unsprezece sau doisprezece ani, ne-am împărţit pe găşti şi am explorat cartierul, aventurându-ne dincolo de capătul străzii noastre, în căutarea unor noi orizonturi. Ajungeai undeva şi o gaşcă de-acolo te bătea măr. Mergeai în altă parte, te ataca altă gaşcă. Nu dura mult până îţi dădeai seama care sunt

granițele teritoriului tău şi nu le mai depăşeai, pe cât posibil.

Ne distram făcând orice prostie ne trecea prin cap. Petreceam ore în şir întinşi pe burtă, pescuind printre gratiile capacelor de canal de la capătul străzii, în speranța că vom întrezări o sclipire jos, prin mizerie, şi că va fi o monedă. Nu era puțin lucru – dacă găseam cincizeci de cenți, eram bogați. Ne urcam pe blocurile în care locuiam şi săream de pe un acoperiş pe altul. Sâmbătă-seara, când îi vedeam pe băieții cu doar câțiva ani mai mari decât noi, care începuseră deja să iasă cu fete, conducându-şi iubitele la film sau la metrou, ne urcam pe acoperişurile înguste ale vitrinelor magazinelor de la parter şi îi bombardam cu gunoaie. Uneori împărțeam câte o căpățână de salată şi o aruncam în ei. Un şirag de fasole verde, aruncat de la cinci metri, ustura zdravăn de tot. Vara deschideam hidranții şi deveneam eroi în ochii mamelor tinere, care-şi lăsau copiii mici să se joace în apă. La mijlocul lui iulie era teribil de cald în South Bronx. Săream în spatele autobuzelor şi mergeam aşa, săream peste turnichetele de la metrou. Dacă voiam ceva de mâncare, furam. Nu plăteam niciodată pentru nimic.

Joaca noastră preferată era să facem trăsnăi şi să fugim de oricine care ne-ar fi putut trage la răspundere. Am încercat să intrăm la Cercetaşi, dar ştiam că n-avem bani să ne cumpărăm uniforme sau să mergem vara în tabără. Întrunirile se țineau în şcolile publice din cartier, aşa că mergeam şi noi în sala de sport unde se întâlneau, iar vreun şef de patrulă încerca să ne dea ordine. Ne pufnea întruna râsul şi, în cele din urmă, eram dați afară. N-aveam cum să fim vreodată cercetaşi: nu ştiam să ne purtăm ca băieții ăia.

Ne plăceau la nebunie jocurile de stradă de pe vremuri, ca „de-a doza”[5], baseball cu un băț şi ringolevio. Ca să jucăm ringolevio, ne împărțeam în două echipe şi ne fugăream oponenții – încercam să-i prindem cuprinzându-i în brațe şi strigând de trei ori: „Ringolevio, un', doi, trei!” Apoi jucătorul prins era băgat la închisoare, într-un cerc marcat cu cretă. Dar dacă reuşeai să pui un picior în închisoarea echipei tale şi să strigi: „Liberi toți!”, atunci scăpa toată gaşca. Era cel mai frumos sentiment din lume dacă izbuteai cumva să îi eliberezi pe toți. Copiii săreau şi de pe clădiri, doar ca să încerce să pună un picior în cercul ăla şi să strige: „Liberi toți!”

În cartierul în care am copilărit, eram în permanență fugăriți sau fugăream noi pe cineva. Când vedeam vreun polițist, strigam unii la alții:

— Auzi, ce pute mai rău decât o curcă?

Şi pe urmă răcneam toți:

— Un curcan jegos!

Polițiştii căscau, râdeau de noi sau ne fugăreau, în funcție de dispoziția în care îi prindeam. Dar îl cunoşteam cu toții pe cel care avea repartizată strada noastră şi care-şi făcea rondul pe acolo; se mai plimba cu noi, ne supraveghea, ne îndemna să ne distrăm. Nu ştiu în ce măsură reuşea să prevină infracțiunile din cartier, dar am prins drag de el şi cu siguranță îi eram şi noi simpatici. Mi s-a părut întotdeauna că avea o slăbiciune pentru mama. Mă întreba

---

[5] O combinație de joc între de-a v-ați ascunselea şi leapşa, fiind folosită (lovită şi apoi recuperată de copilul căruia îi vine rândul la joc) o doză goală de suc sau de bere, din metal. Nu se ştie când a apărut jocul acesta, însă a devenit deosebit de popular în rândul copiilor din SUA în timpul marii crize economice din anii '30, pentru că nu necesita un teren special de joc şi nici vreun alt element, în afara unei doze goale.

mereu de ea şi, cu toate că aveam doar unsprezece ani, cam ştiam de ce.

Din mica mea gaşcă, în afară de mine, de Bruce, Petey şi Cliffy, mai făceau parte câțiva băieți – Jesus Diaz, Bibby, Johnny Rivera, Smoky, Salty şi Kenny Lipper, care într-o bună zi avea să ajungă viceprimar al New Yorkului, în timpul mandatului lui Ed Koch. (Am făcut, mulți ani mai târziu, un film numit *City Hall*, în care am jucat cu John Cusack, excelent regizat de Harold Becker, având la bază mandatul lui la primărie.)

Din gaşca noastră mai făcea parte şi un puşti pe care îl chema Hymie şi care astăzi ar fi descris drept un copil cu nevoi speciale. Era mai mare decât noi şi foarte puternic. Celelalte găşti nu se prea luau de noi când îl vedeau. Mergeam seara spre casă cu el şi cântam amândoi: „I Wonder Who's Kissing Her Now". Era un cântec vechi, din Al Doilea Război Mondial, despre un soldat care se gândeşte la iubita rămasă acasă. Hymie mă conducea pe scara blocului până în fața apartamentului, şi, când pleca, cobora treptele fredonând „I wonder who's", iar eu răspundeam „kissing her now". Când a împlinit şaisprezece ani, Hymie a devenit violent; a început să-şi atace mama, aşa că l-au trimis la un centru special. Nu l-am mai văzut niciodată. Ne-a fost dor de el.

În cartierul nostru era şi un băiat pe care îl chema Philly şi pe care îl hărțuia întruna alt puşti. Exista pe vremea aia un termen de argou: dacă îți purtai gulerul ridicat, erai „rocky" sau „rock", „tare", adică erai *cool*. Şi puştiul ăsta se tot lua de Philly: „Ce, te crezi tare, eşti bazat?" Şi bully-ul ăsta l-a necăjit atât de rău, încât într-o zi Philly a luat-o razna, pur şi simplu. A început să dea cu capul într-un perete de cărămidă, se tot izbea de el, neîncetat, urlând: „Sunt tare, sunt tare". După episodul ăsta, Philly s-a retras de la şcoală şi a mers într-un centru de recuperare. Nu şi-a

revenit niciodată. Şedea pe un scaun şi se uita în gol, pierdut, nu mai vorbea cu nimeni. Maică-sa stătea mereu lângă el.

Cliffy, Bruce, Petey şi cu mine eram şefii şmecheraşilor. Mie mi se zicea Sonny sau Pacchi – asta era porecla pentru Pacino. Mi se mai spunea şi Fistic, fiindcă eram înnebunit după îngheţata cu fistic. Dacă am fi fost obligaţi să alegem un lider dintre noi patru, acela ar fi fost Cliffy sau Petey. Petey era un puşti irlandez dur. Cliffy, pe de altă parte, era inteligent, un tip cu adevărat original, neînfricat. La treisprezece ani umbla mereu cu o carte de Dostoievski în buzunarul de la spate. Puştiul avea potenţial, ar fi putut să ajungă orice şi-ar fi dorit în viaţa asta. Era talentat. Era frumuşel. Avea un IQ cât casa, mereu se dădea mare cu chestia asta. Şi avea patru fraţi mai mari, care-l băteau de-l zvântau în fiecare zi. Era uns cu toate alifiile. Nu trebuia să-l întrebi niciodată: „Ce mai facem şi noi azi?", avea mereu un plan.

Când aveam chef de trândăveală, mergeam pe acoperişurile blocurilor, era locul ideal, asta şi fiindcă aveam pe unde să fugim în caz că se lua cineva de noi. Sus, pe acoperişuri, erau antenele TV, aliniate de-a lungul unei borduri de treizeci de centimetri care se întindea de jur împrejurul clădirii. Uneori ne urcam pe bordura aceea şi mergeam ca şi când făceam un număr de acrobaţie pe sârmă. Înaintam cu grijă, ca nişte pisici, la înălţimea celor cinci etaje, iar când ajungeam în dreptul unei antene ne opream, ca să nu ne dezechilibrăm, apoi porneam din nou. Cliffy mergea pe bordura aia cu o degajare voioasă, strigând: „Mă vedeţi, mă vedeţi?" O lua la goană ca o pasăre dementă. Am făcut şi eu aşa de câteva ori, dar nu chiar ca el.

Ne duceam la Grădina Zoologică din Bronx, într-un loc căruia pe vremuri i se spunea Insula Maimuţelor şi unde noi căutam o zonă izolată ca să ne căţărăm pe funiile uriaşe,

prinse de crengile copacilor de către nişte înaintaşi îndepărtaţi ai noştri. Ne atârnam şi ne legănam pe funii deasupra unui heleşteu, apoi ne dădeam drumul şi ne hârjoneam în apă. Bruce a ieşit odată din apa aia cu o lipitoare pe el, îi sugea de zor sângele. Unii dintre băieţii mai mari se urcau pe un bolovan uriaş, plat, care ajungea până în apă, şi se întreceau care putea să şi-o frece şi să ajungă cel mai departe. Totul era o competiţie pentru ei: „Pariu pe cinci cenţi că nu mănânci mucul ăla de ţigară de pe jos şi coaja de portocală de lângă". Şi întotdeauna, negreşit, era cineva dispus să pună pariu. Eu nu mă băgam în jocurile astea, îi lăsam pe ei. Cumva, eram mai degrabă un observator; rareori participam.

Odată, Cliffy a văzut o veveriţă urcându-se într-un copac şi a aruncat cu o piatră după ea. Bietul animal a căzut secerat, cu un bufnet, iar Cliffy a izbucnit în plâns. Nu voise s-o omoare. Am îngropat veverița şi am spus câte o rugăciune pentru sufletul ei. Altă dată, am găsit o vrabie rănită şi i-am adus-o mamei acasă, am îngrijit-o împreună. După o vreme, s-a obişnuit cu noi. Zburătăcea prin apartament şi ateriza pe umerii noştri. Trebuia doar să avem grijă să nu pună căţeluşa laba pe ea. Chiar ne-am ataşat cu toţii de vrabie. I-am construit o colivie micuţă. Mama o pupa şi o hrănea bine, ca să se pună pe picioare, o îngrijea, o mângâia, o iubea. În cele din urmă, a trebuit să-i dăm drumul, ne-am gândit că are nevoie de libertate. Am dus-o într-un loc în care erau mai multe vrăbii şi am lăsat-o acolo. Era mai mică decât celelalte şi am aflat ulterior că păsările le resping pe cele care au fost domesticite. Ni s-a frânt inima la gândul că mica noastră prietenă a fost ucisă de suratele ei tocmai din cauza timpului petrecut cu noi. Mai târziu, am citit *Orfeu în Infern*, piesa lui Tennessee Williams, şi, când am ajuns la replica despre păsărelele care „n-au picioare şi

toată viața şi-o trăiesc în zbor, şi de dormit, dorm în bătaia vântului", m-am gândit la vrăbiuța aceea.

Metoda bunică-mii de a spăla geamul de la bucătărie, metoda celor mai mulți dintre locatari, de fapt, era să deschidă fereastra, să se aşeze pe pervaz şi să spele geamul pe exterior, în timp ce fundul îi atârna în afară, periculos, la înălțimea celor cinci etaje. Când mă uitam pe fereastra de la bucătărie, vedeam jos strada din față, cea pe care construise bunicul zidul care despărțea aleea noastră de aleea blocului vecin. Dacă escaladai zidul, era un coridor care ducea spre o adevărată rețea de ieşiri şi intrări, un univers întreg, plin de pasaje legate de curți şi de spații circulare. Când m-am apucat de țigări, pe la zece-unsprezece ani, aveam grijă mereu să fumez doar pe aleile unde nu mă vedea nimeni, fiindcă ştiam că fumatul nu era permis. Îmi imaginez că acolo se petreceau tot felul de chestii necuviincioase, toate lucrurile interzise. Avea aerul acela de loc al pierzaniei, dar nu era înspăimântător, ci mai curând ademenitor. Acolo, pe aleile alea, am sărutat pentru prima oară o fată. Habar n-aveam ce făceam, dar eram convins că se petrecuse ceva extraordinar. Credeam că-mi pierdusem virginitatea. Din păcate, n-a fost cazul.

Adesea, când mă uitam pe alee de la fereastra apartamentului, îmi vedeam prietenii – haită de lupi puberi, sălbatici, care zâmbeau şmechereşte – uitându-se în sus după mine şi strigând:

— Hai jos, Sonny Boy! Avem să-ți dăm ceva.

Într-o dimineață, Cliffy şi-a făcut apariția cu un ciobănesc german imens. A strigat la mine:

— Hei, Sonny, vrei să-mi vezi câinele? E noul meu tovarăş, îl cheamă Hans.

Îmi venea să sar direct pe geam ca să ajung jos mai repede şi să admir câinele ăla gigantic, splendid, dar eram hăt, la ultimul etaj.

Cliffy nu prea fura câini. Specialitatea lui erau maşinile. Pe la paisprezece ani, a furat un autobuz. Odată a furat o maşină de gunoi. Tot cu cartea aia de Dostoievski în buzunar era şi când a furat maşina de gunoi. Dădea şi spargeri în case – nu mai putea să meargă în New Jersey, fiindcă era căutat de poliție. Mă tachina că nu luam niciodată droguri cu el. Zicea:

— Sonny n-are nevoie de droguri, are destule fumuri în cap!

Când venea vorba de sport, eram destul de diferit de restul găştii. Bunicul îmi insuflase această dragoste: fusese dintotdeauna pasionat de baseball, îi plăcea şi boxul. Toată copilăria a susținut echipa New York Yankees, chiar de dinainte să fi fost Yankees – la început se numea Highlanders, iar când era mic, sărac fiind, urmărea meciurile prin găurile din gardul de la Hilltop Park sau de la Polo Grounds, unde juca echipa New York Giants. Mai târziu, Yankees au primit propriul stadion, care avea să fie cunoscut drept Casa Construită de Ruth[6]. Stadionul acela apare pe fundalul unei scene din *Serpico*, un film splendid al lui Sidney Lumet, scenă în care Serpico se întâlneşte cu polițiştii corupți, strânşi laolaltă ca o bandă de tâlhari. În dimineața zilei în care am filmat scena aceea, mă despărțisem de Tuesday Weld şi, dacă îmi priveşti cu atenție chipul, o să-ți dai seama că tipul ăla era tare trist.

Bunicul meu a ținut mereu cu cei defavorizați, care n-aveau şanse de reuşită, şi se pare că asta e crucea pe care o

---

[6] George Herman „Babe” Ruth (1895–1948), cel mai mare jucător de baseball din istoria sportului. A jucat pentru echipa New York Yankees între anii 1920 şi 1934.

port şi eu. Ţin mereu cu învinşii, până când încep să câştige şi ei, iar atunci îmi spun: Gata, nu-i mai susţin.

Când îşi permitea, bunicul mă ducea la meciuri de baseball şi stăteam sus de tot, în inelele superioare, unde erau biletele cele mai ieftine. Ştiam, fireşte, că erau şi locuri în loje, care costau mult mai mult şi unde erai mai aproape de teren. Alea erau cu totul altceva – noi nu făceam parte din clasa aia socială. Nu mă consideram dezavantajat – era, pur şi simplu, o altă stradă din cartier, un alt trib. Putea la fel de bine să fie şi-n altă ţară. Diferenţa dintre mine şi Cliffy era că el vedea locurile alea din lojă şi voia să coboare acolo. Dacă era coadă la intrarea în cinematograf, el nu aştepta – se băga în faţa cuiva şi intra direct. Era foarte tupeist. Era ca şi cum pentru Cliffy nu exista nimeni în afară de el însuşi, definiţia solipsistului. Acum, că mă gândesc un pic, e posibil să mă aflu şi eu în acest continuum.

La vârsta aceea, chiar eram sportiv. Eram rapid şi agil şi mergeam de parcă săltam la fiecare mişcare. Jucam baseball în echipa PAL[7] din cartier. Pe Cliffy şi pe ceilalţi băieţi nu-i interesa deloc sportul. Uneori mă simţeam de parcă aş fi trăit două vieţi: viaţa cu gaşca mea şi viaţa cu puştii cu care jucam baseball. O vreme am crezut c-o să mă fac jucător profesionist de baseball, până când am văzut jucătorii care încercau să intre în echipele-satelit ale Yankees, din ligile inferioare – nici măcar nu erau luaţi în considerare, iar ei jucau mult mai bine decât mine, credeţi-mă. Am o admiraţie enormă pentru sportivii profesionişti. Trebuie să escaladezi un munte ca să ajungi la nivelul acela, iar din punctul meu de vedere au reuşit cu toţii să urce pe Everest.

---

[7] Sub umbrela PAL, Police Athletic League (Liga Sportivă a Poliţiei), funcţionau în New York centre pentru tineret începând din anul 1937.

Cu băieții din gaşcă mă simțeam cel mai bine, dar la baseball mergeam singur, fără ei. Într-o zi, când mă întorceam de la un meci dintr-un cartier rău-famat, mi-a fost furată mănuşa. M-au înconjurat vreo patru-cinci tipi, nu cu mult mai mari decât mine; aveau cuțite şi Dumnezeu ştie ce altceva, şi mi-au zis:

— Dă-ne mănuşa!

Ştiau că n-am niciun ban, iar eu ştiam c-o să rămân fără mănuşa pe care mi-o cumpărase bunicul. Am ajuns acasă în lacrimi şi i-am povestit că mi-o furaseră şi că nu ştiam ce să fac. Eram conştient că nu ne permiteam să luăm alta şi că, dacă ne-am fi dus după băieții care mi-o furaseră, s-ar fi ajuns la un război. Dacă i-aş fi avut lângă mine pe Cliffy, Petey şi Bruce la întoarcerea de la meci, nu s-ar fi luat nimeni de mine. Să fim împreună, ca gaşcă, nu era doar comod şi distractiv – era necesar, fiindcă, altfel, eram vulnerabili, neajutorați.

Lângă râul Bronx, cam la patru străzi distanță de unde stăteam noi, se aflau Casele Olandeze. Erau nişte clădiri foarte vechi, construite de olandezi pe vremea când se stabiliseră în America, acum dărăpănate, însă nu chiar abandonate. Herman Wouk a povestit despre ele în romanul *City Boy*, descriind zona din jurul lor ca fiind plină de „mormane împuțite". Când ne simțeam din cale-afară de curajoşi, ne aventuram până la Olandeze. Printre ruine locuiau copii rebeli, fugiți de acasă – noi le ziceam *boonies*, fiindcă stăteau pe Boone Avenue. Trăiau în nişte cocioabe, erau plini de boli şi se zicea că înmuiau în otravă vârful armelor pe care şi le făceau singuri.

Pe malurile râului creşteau de-a valma tot soiul de plante: buruieni dese, înalte cât un om, bambuşi pe care îi tăiau copiii şi pe care îi făceau bucăți, cioplindu-şi cuțite, arcuri şi săgeți. Râul era traversat de plute care transportau genul de produse pe care nu le găseai în magazine. Noi spionam

negustorii clandestini, care se strecurau de colo-colo încheind afaceri misterioase, şi bărbaţii care veneau să facă cine ştie ce cu femeile pe care le aduceau acolo.

Mai auzeai din când în când un foc de armă înăbuşit, fiind vorba de obicei de un pistol artizanal, făcut din lemn şi cureluşe din cauciuc. Ieşea un fel de praştie: dacă adăugai un glonţ de 5.6 milimetri şi dădeai foc cartuşului, nu avea cum să se sfârşească bine; dacă aveai ghinion, zbura în sus şi te lovea în cap. Cu o asemenea armă trăgeai în sticle şi doze goale, în pietre, dar tot conta. Dacă aveai aşa ceva la tine, mergeai cu mai multă încredere pe stradă şi puteai şi să dai de necaz. Era, una peste alta, un loc periculos, dar noi ne distram de minune.

Într-o zi, eram pe Bryant Avenue şi i-am văzut pe băieţi întorcându-se şchiopătând de la Olandeze, cu un aer înfrânt. Cliffy era plin de sânge. Când mi-a văzut expresia şocată, a strigat:

— Nu e de la mine! E sângele lui Petey!

Petey era în spatele lui, iar sângele îi ţâşnea ca un gheizer dintr-o rană de la încheietură. Se aventuraseră departe pe teritoriul Olandezelor, coborând pe un deal, când Cliffy a ţipat brusc: „Aveţi grijă, e un *boony*!" A pronunţat numele unui tip temut în zona aia. Nici acum nu-mi vine să-l rostesc. Cliffy glumise, dar ceilalţi puşti s-au repezit să fugă care încotro. Petey ştia că trebuie să se mişte repede, dar, din nefericire, s-a împiedicat şi a căzut, lovindu-se zdravăn de tot. A aterizat pe ceva ascuţit şi zimţat, care i-a sfâşiat încheietura de la mâna stângă. Tăietura era atât de adâncă, încât ajungea până la nervi. Arăta înfiorător.

Doctorii au reuşit să-l trateze, dar i-au cusut mâna prost şi n-a mai putut s-o mişte cum trebuie. Cred că dacă s-ar întâmpla aşa ceva în ziua de azi, o rană de genul ăsta ar putea fi tratată corespunzător – ar fi costisitor, dar s-ar vindeca corect. Însă Petey a rămas cu o mână beteagă.

Lumea sumbră a sărăciei l-a schilodit. Când ne jucam cu mingea, Petey trebuia să-şi scoată imediat mănuşa de pe mâna cu care o prinsese, ca s-o poată arunca înapoi tot cu ea. Cliffy s-a simțit vinovat şi a avut mereu mustrări de conştiință pentru ce-a pățit Petey din cauza glumei lui prosteşti.

Într-o seară, în timp ce fac baie, aud dintr-odată gălăgie jos, pe aleea de sub geamul apartamentului. Vocile urcă cele cinci etaje şi ajung prin fereastra băii la mine:

— Sonny!

— Hei, Pacchi!

— N-auzi, Sonnyyyy!

Sunt prietenii mei, care mă strigă de pe alee. Se adună pentru o rundă nouă de aventuri – tura de noapte. Am zece sau unsprezece ani, dar vor să merg şi eu cu ei. Urlă ca nişte pisici sălbatice. N-au la ce sonerie să sune şi nici telefon la care să mă caute, aşa că asta-i calea lor de comunicare. Pun ceva la cale – ceva palpitant – şi tare-mi doresc să mă duc şi eu.

Dar ceva mă împiedică să sar din cadă, să arunc nişte haine pe mine şi să dau fuga afară, la ei. Nu mă refer la conştiința mea, ci la mama. Îmi spune că n-am voie. Că e târziu, că mâine mă duc la şcoală şi că nişte puşti care apar la ora asta, noaptea, şi mă strigă de pe stradă nu sunt genul de băieți cu care ar trebui să fiu prieten şi, în orice caz, răspunsul e nu.

O urăsc fiindcă îmi face una ca asta. Mă ține departe de legătura mea cu lumea. Prietenii ăştia sunt sursa identității mele. În clipa asta, ei sunt singurul lucru important din viața mea, iar mama nu mă lasă să fiu cu ei. Nu pot s-o sufăr. Apoi, într-o bună zi, am cincizeci şi doi de ani, mă uit în oglinda din cabina de machiaj, îmi privesc obrajii plini de spumă de ras şi îmi storc creierii ca să găsesc persoana

potrivită căreia să-i mulțumesc când accept premiul care mi se oferă. Îmi aduc aminte de momentul acela şi-mi dau seama că doar datorită mamei mai sunt azi aici. Bineînțeles că ei trebuie să-i mulțumesc şi n-am făcut-o niciodată. Ea este cea care a ținut totul sub control, ferindu-mă de tot ceea ce înseamnă acte de delincvență, pericol şi violență, de droguri – acel deliciu fatal numit heroină, cea care mi-a ucis cei mai buni prieteni. Petey, Cliffy şi Bruce – toți au murit din cauza drogurilor. N-am trăit chiar sub cea mai strictă supraveghere, dar mama era atentă la ce făceam, unde mergeam, în vreme ce familiile prietenilor mei nu erau, iar de lucrul ăsta eram toți conştienți. Sunt convins că mama mi-a salvat viața.

Îmi dădeam seama că familia mamei nu-l prea privea cu ochi buni pe tata, dar bunicii aveau întotdeauna grijă să nu-l vorbească de rău de față cu mine. Mamei însă îi mai scăpa din când în când câte ceva care-mi dădea clar de înțeles că nu-l respecta şi că nu considera că tata avea grijă de mine. Astfel de vorbe sunt dureroase pentru copii. Când provii dintr-o familie destrămată, te simți deja ca un orfan. Venind din partea unui adult, felul ăsta de a pune problema poate avea consecințe pe termen lung – poate otrăvi pentru totdeauna sufletul cuiva, afectându-i sentimentele față de celălalt părinte, iar ăsta e un lucru la care trebuie să fim foarte atenți. Şi sunt sigur că am fost afectat de faptul c-am auzit-o vorbind aşa. Dar, chiar şi la vârsta aceea, eram hotărât să nu-i permit să denatureze tot ceea ce simțeam pentru tata. Voiam să-mi formez singur o părere.

Când aveam nouă ani, tata m-a luat la plimbare prin cartierul în care locuia, în East Harlem. El şi mama divorțaseră de câțiva ani, iar după ce se întorsese din război tata îşi construise o viață nouă. Avea aproape treizeci de ani

şi făcuse facultatea profitând de Legea Soldatului[8]. Se angajase contabil şi câştiga binişor din câte îmi dădeam seama. Îl vedeam din când în când, de sărbători şi la zilele de naştere, avea un apartament nou, o soție nouă, un copil nou. Dar tot îşi dorea să fac şi eu parte din viața lui, într-un fel sau altul. Aşa că m-a scos la plimbare prin cartier, oprindu-se în dreptul prăvăliilor şi al barurilor, lăudându-se cu mine în fața prietenilor.

— Ăsta-i băiatul meu!

— Salut, băiete! răspundeau ei.

Însă eu habar nu aveam cine erau, nu aduceau cu oamenii pe care îi ştiam eu. Erau italieni şi semănau cu tot felul de rude pe care le cunoscusem, dar aveau un aer străin. Erau în vârstă şi sorbeau aniset[9] din ceşcuțe minuscule de espresso, stând în fața câte unei cafenele. Erau de treabă şi mă plăceau, dar eu nu-mi doream decât să mă duc acasă, în Bronx, şi să stau cu prietenii mei. Aveam senzația că tata mă purta ca pe un trofeu.

Credeam că avea să fie doar o vizită de o zi, dar în timp ce ne întorceam spre apartamentul lui am aflat că urma să rămân acolo peste noapte. Aveam să dorm la el, într-un apartament lung şi îngust, în stil vagon, fiindu-mi pregătit patul într-unul dintre capetele casei. M-am trezit în toiul nopții, complet dezorientat. Simțeam că nimic nu e aşa cum trebuie. Nu distingeam nimic prin camera în care mă culcaseră. Patul îmi era străin. Zgomotele care răzbăteau

---

[8] Legea Soldatului a fost adoptată în SUA în anul 1944 şi a avut scopul de a sprijini veteranii din cel de-Al Doilea Război Mondial. Asigura rate preferențiale pentru ipoteci şi împrumuturi făcute în vederea deschiderii unor afaceri, sprijin financiar pentru absolvirea liceului şi a facultății.

[9] Lichior din anason, extrem de popular în țările mediteraneene.

din stradă sunau tare ciudat. Auzeam un fel de râcâit în perete, convins că sunt şoareci sau chiar şobolani.

Am pornit, mai mult bâjbâind, spre camera lui tata. Pericolul pândea în spatele fiecărei uşi pe lângă care treceam. Încăperile pe care le străbăteam erau pline de obstacole. Când am ajuns în partea cealaltă a apartamentului-vagon, l-am găsit dormind în patul pe care îl împărţea cu noua lui soţie. Cadrul patului îmi ajungea până la burtă şi nu deslușeam prin întuneric decât nişte ridicături pe sub cuvertură. Nu-mi dădeam seama care e el şi care e ea, dar ştiam că nu vreau s-o trezesc pe femeia care, judecând după cum mă privise şi-mi vorbise în ziua aia, părea să mă considere un soi de porumbel despărţit de stolul lui şi, fără îndoială, purtător al unei boli fatale.

Aşa c-am tras de cearşaf, gest care, bineînţeles, i-a trezit pe amândoi. Însă nu mă gândeam decât că vreau să plec şi nu ştiam cum. M-am bâlbâit:

— Pot... pot să mă duc acasă?

Şi omul ăla obosit s-a dat jos din pat în toiul nopţii şi m-a dus acasă cu maşina. Avea maşina lui, ceea ce pentru mine era ca şi cum ar fi avut propriul avion. Aşadar, m-a dus acasă, iar drumul era destul de lung cu maşina. Am fi ajuns mai repede cu metroul.

Când am ajuns în faţa blocului bunicilor, tata a oprit motorul şi a stat un pic de vorbă cu mine în maşină. Încerca să-mi spună şi versiunea lui, să văd lucrurile şi din punctul lui de vedere. Mi-a zis:

— Chiar m-am străduit cât am putut, dar se băga mereu bunică-ta.

În felul lui stingher, spontan, încerca să comunice şi să se apropie de mine. Însă vorbea cu un copil de nouă ani – nu aveam cum să pricep ce-mi spune. M-am simţit teribil de uşurat când am ajuns sus, la bunici. M-am gândit: Tata nu-i un tip rău. Adică, uite ce a făcut, m-a adus acasă, tocmai

în Bronx, când nu era obligat s-o facă. Însă nu-mi doream decât să scap. Pentru mine, tata era un străin.

La şcoală, profesorii îi spuneau mereu mamei:

— Fiul dumneavoastră are nevoie şi de un tată.

Clocotea de furie. *Adică e obligatoriu să fim împreună, să suferim, să ne contrazicem şi să ne certăm, iar ăsta mic să audă totul?*

Am avut de-a lungul vieţii prieteni care îşi iubeau taţii sau chiar aveau o legătură strânsă cu ambii părinţii. Alţii însă nu erau în relaţii bune cu taţii lor. Unii au crescut văzându-i cum se îmbată turtă şi cum îşi bat nevestele – mamele lor. Am cunoscut şi oameni a căror ură faţă de taţii lor era atât de puternică, încât li se făcea rău fizic atunci când se aflau în prezenţa lor. Eu pur şi simplu n-am avut tată. Era absent. Am fost nespus de norocos că l-am avut pe bunicul. Dar acum, când mă gândesc la asta, îmi dau seama că a fost probabil foarte dureros pentru tata să nu poată avea o relaţie cu mine. Era italian, eu eram primul lui născut şi unicul băiat, aşa că sunt sigur că l-a chinuit gândul ăsta. În acelaşi timp, am conştientizat faptul că, într-un fel, am fost scutit de multe prin faptul că nu l-am avut în preajmă. Dacă aş fi fost crescut de tipul ăla, nu aş fi fost eu. Însă am trei surori vitrege, fiicele lui, pe care le cunosc, şi toate vorbesc frumos despre el. Îmi e clar cât de mult l-au iubit.

Mi-au fost alături alţi oameni care au avut grijă de mine şi care m-au îndrumat, chiar dacă eu nu mi-am dat seama la momentul respectiv. Profesoara mea din gimnaziu, o femeie frumoasă la vârsta a doua, pe nume Blanche Rothstein, m-a ales să citesc pasaje din Biblie la întrunirile elevilor din toată şcoala. Eu nu proveneam dintr-o familie deosebit de religioasă. Mama m-a trimis la orele de catehism, iar la

Prima Comuniune[10] am avut un costumaş alb, frumos. Dar mă temeam că poate sunt prea cuminte, iar Fecioara Maria o să se coboare din Ceruri şi o să mă fac sfânt. Am zis nu, nu vreau să fiu sfânt. Chiar m-a speriat gândul ăsta, m-a speriat zdravăn şi din cauza asta nu m-am mai dus şi la Confirmare. Din cauza asta, dar şi fiindcă te bat călugăriţele fără niciun motiv.

Însă când am citit din Psalmi cu o voce puternică şi răsunătoare – „Cel ce umblă fără prihană şi face dreptate, cel ce are adevărul în inima sa”[11] –, am simţit câtă forţă aveau cuvintele acelea. Cuvintele te pot ajuta să zbori. Cuvintele pot prinde viaţă. Cum spunea prietenul meu Charlie, „cuvântul trup s-a făcut”, ca să mai împrumutăm o expresie din Biblie. Asta am crezut atunci că înseamnă actoria, doar să spui cuvinte frumoase şi astfel să încerci să-i faci pe cei din jur să se simtă bine.

La scurtă vreme am început să joc în spectacole de teatru la şcoală, cum ar fi *The Melting Pot*, un spectacol care sărbătorea numeroasele naţiuni ale căror reprezentanţi au contribuit la crearea unei Americi măreţe. Eram unul dintre copiii aleşi să stea în faţa unui ceaun imens, în mijlocul scenei. Reprezentam Italia, împreună cu o fetiţă de zece ani, care avea părul negru şi pielea măslinie. O priveam peste ceaun şi mă-ntrebam: Oare aşa arată italienii?

Când s-a pus în scenă *The King and I*, l-am jucat pe Louis, fiul eroinei, Anna. Am cântat, împreună cu puştiul care juca rolul fiului cel mic al Prinţului din Siam, o melodie despre cât de straniu ni se părea comportamentul oamenilor mari.

---

[10] Prima Comuniune (sau Împărtăşanie) este un ritual deosebit de important în viaţa religioasă a catolicilor, reprezentând un eveniment bine pregătit şi mult aşteptat.

[11] Psalmul 14, Biblia tradusă şi diotorsită după Septuaginta.

Nu luam actoria prea în serios – era doar un mod de a mă prosti şi de a face timpul să treacă mai uşor, de a-mi consuma energia şi, mai ales, de a scăpa de la ore. Însă am izbutit cumva să dobândesc reputaţia unui tip pe care pur şi simplu trebuia să-l ai în spectacol dacă puneai în scenă o piesă. Bănuiesc că mă descurcam binişor, fiindcă odată, după o reprezentaţie, a venit un tip la mine şi mi-a zis:

— Puştiule, să ştii că eşti următorul Marlon Brando!

M-am uitat la el şi l-am întrebat:

— Cine-i Marlon Brando?

La sfârşitul anului, toate clasele paralele din generaţia mea au avut o mare întrunire şi au votat elevi pentru diverse premii, iar eu am fost ales „Cel care are cele mai multe şanse să atingă succesul”. Am fost dezamăgit, îmi doream să câştig la categoria „Cel mai arătos”. Însă „Cel mai arătos” a ieşit altul, Willy Rams, genul de puşti care făcea flotări într-un singur braţ şi care mergea în mâini. Era un băiat de treabă. Însă „Cel care are cele mai multe şanse să atingă succesul”, titlul pe care mi l-au dat mie, era pur şi simplu un concurs de popularitate. Nu însemna decât că o mulţime de oameni auziseră de mine. Cine-şi doreşte aşa ceva, până la urmă?

Blanche Rothstein, profesoara mea din gimnaziu, avea planuri mari pentru mine. Într-o zi a urcat cele cinci etaje până la apartamentul nostru, fiindcă voia să stea de vorbă cu bunica mea. Nu venise ca să se plângă de mine sau ca să mă certe, ci ca să mă încurajeze:

— Băiatul trebuie lăsat să joace în continuare, i-a spus lui Buni. Ăsta e viitorul lui.

A fost un gest atât de simplu şi atât de rar! Nu mai făcuse nimeni un astfel de efort, cel puţin nu de dragul meu. Această extraordinară şi devotată profesoară a făcut un lucru onorabil, ceva ce pot oferi toţi profesorii: inspiraţie şi dedicare. Încurajare – cel mai important cuvânt. Bunica mea

nu şi-a dat seama exact la ce se referea profesoara asta, însă mama da. Şi a tulburat-o. Din punctul ei de vedere, eram nişte oameni săraci, iar oamenii săraci nu se apucă de actorie.

Asta nu m-a împiedicat să evoluez la şcoală. Când aveam treisprezece ani şi clasa mea a pus în scenă o piesă, *Home Sweet Homicide*, am fost ales pentru rolul unuia dintre copiii care-şi ajută mama, văduvă, să dezlege misterul unui crime comise în vecini. Înainte să ies pe scenă, cineva din culise mi-a spus că mi-a văzut părinții, *ambii* părinții, în public. Mama şi tata, în public. Oh, nu! M-a dat peste cap şi n-am mai jucat atât de bine pe cât sperasem. Nici în ziua de azi nu vreau să ştiu cine e în public în seara premierei – sau în orice seară.

Dar lăsând asta laoparte, a fost minunat să joc în acel spectacol. Întotdeauna mă simțeam ca acasă pe scenă. Simțeam că acolo mi-e locul. Sigur, mă simțeam bine şi pe terenul de baseball, dar nu jucam baseball la fel de bine cum făceam celălalt lucru – teatrul. Îmi făcea plăcere, pur şi simplu. Eram liber. Eram fericit. Simțeam că oamenii îmi acordă atenție. Şi îmi plăcea să petrec timp cu ceilalți actori.

Imediat după spectacol, mama şi tata m-au dus la Howard Johnson ca să sărbătorim. Howard Johnson era un simplu restaurant, ca Denny's, cum e cel care apare la începutul filmului *Pulp Fiction*. Nu e ceva sofisticat. Acolo mănâncă oamenii simpli. La finalul mesei nu primeşti o notă de plată astronomică. Dar m-a copleşit un sentiment atât de cald, mă simțeam de parcă ajunsesem acasă. Probabil pentru prima oară în toată viața mea, îmi vedeam părinții stând unul lângă altul. Îți poți imagina aşa ceva? Asta îmi dorisem dintotdeauna, însă fără să fiu conştient de dorința mea. Toți copiii îşi doresc să îi aibă alături pe mama şi pe tata. Aşa se simt în siguranță. Asta înseamnă familia.

Descopeream un lucru care-mi lipsise, legătura aceea. Îi vedeam stând de vorbă, purtând o conversație plăcută, nu se certau. Ba chiar tata, la un moment dat, a pus mâna pe mâna mamei – oare flirta cu ea? Totul mi se părea nespus de firesc şi de simplu, de natural, mă întrebam de ce se despărțiseră. Spectacolul îi adusese din nou împreună, chiar dacă doar pentru o seară. Norul care plutise deasupra, indiferent ce ar fi însemnat el, se risipise, fiindcă în momentul acela ei doi aveau să aibă grijă de mine. Faptul că jucasem în spectacol îi apropiase din nou pe ai mei, astfel devenind şi eu parte din *ceva*. Eram împlinit, simțeam că nu-mi lipseşte nimic. Pentru prima oară în viața mea. Apoi momentul a trecut.

2

O SCHIMBARE

Ani la rând, vechiul cinematograf Elsmere din Crotona Parkway, în Bronx, a fost unul dintre locurile în care mergeam la film[12]. Sălilor de genul acesta li se spunea

[12] În original, Elsmere Theatre. În perioada aceea, multe săli de spectacol din New York purtau numele de „teatru”, însă erau folosite şi ca săli de cinematograf.

„palate ale filmelor”, şi pe bună dreptate: erau extrem de bine aranjate şi ornate. Figuri sculptate, în relief, se desprindeau din pereţi, iar deasupra capetelor noastre se legănau candelabre. Draperiile şi covoarele sclipeau în nuanţe de roşu şi auriu. Era suficient să păşeşti într-un asemenea loc şi să petreci câteva ore acolo – simţeai pe loc cum te desprinzi de viaţa monotonă de zi cu zi. Apoi, când aveam cincisprezece ani, am văzut acolo ceva ce nu mai întâlnisem nicăieri. De parcă ar fi sosit din nişte vremuri de mult apuse, o trupă de actori a venit să pună în scenă *Pescăruşul* lui Anton Cehov. Sala avea aproape două mii de locuri, iar la spectacol au fost vreo cincisprezece spectatori, poate douăzeci, ca să fiu generos. Însă doi dintre acei spectatori am fost eu şi prietenul meu Bruce.

Mi s-a părut minunată. La vârsta aia nu aveam termen de comparaţie. M-a izbit ca un trăsnet căzut dintr-un cer senin. Nu ştiu cât am înţeles cu adevărat din piesă, cu toate poveştile ei de iubire neîmpărtăşită şi cu personajul tragic al lui Konstantin, atât de frustrat în artă şi în iubire, atât de nemulţumit de faima pe care i-o aduce munca, încât nu vede altă scăpare decât sinuciderea. Însă am fost fascinat de jocul actorilor. Înainte să văd acest spectacol, credeam că poeţii sunt nişte tipi cu bărbile până la pământ. Însă acum, uitându-mă la piesa asta rusească care ar fi putut să-mi pară atât de străină, îi simţisem forţa – senzaţia că mă transportase într-o lume care nu-mi era familiară, făcându-mă să mă văd pe mine însumi trăind în vieţile acelor oameni fictivi.

Am fost uluit când, la final, Konstantin şi-a luat viaţa. Celelalte personaje şi publicul au auzit un foc de armă în culise şi, având doar cincisprezece ani, probabil c-am fost atât de şocat, încât n-am mai auzit replica în care se explică faptul că femeile vor fi conduse în altă parte, ca să nu intre în încăperea în care s-a împuşcat Konstantin. Personajele

păreau să nu fi băgat de seamă că s-a sinucis – mi s-au părut nepăsătoare, când, de fapt, lor nu li se spusese adevărul – şi asta m-a afectat teribil.

Nu-mi pusesem niciodată problema unei meserii pe care să mi-o doresc – nu avusesem niciodată un ţel. Lucrurile fie mă mişcau, fie nu. Iar teatrul mă mişcase. Auzisem ceva. Am început să citesc Cehov, aveam mereu cărţile lui cu mine, încântat de gândul că mă puteam bucura de scriitura lui oriunde şi oricând. Cehov mi-a devenit prieten. Tocmai trecusem cu brio proba practică pentru High School of Performing Arts din Manhattan, la fel şi Cliffy. Dimineaţa porneam amândoi cu trenul din Bronx şi mergeam până la intersecţia dintre Forty-Second Street şi Broadway. Apoi mai aveam de mers pe jos patru străzi până la PA[13], pe Forty-Sixth Street, iar pe drum eram hipnotizaţi de mulţimea de oameni – turişti, gură-cască, vagabonzi –, cu toţii încercau să ajungă pe unde-şi propuseseră, în vreme ce frontoanele cinematografelor anunţau în culori ţipătoare noutăţile şi, de pe un panou publicitar, un bărbat sofisticat care fuma Camel sufla cerculeţe de fum spre noi. Într-o zi, când tocmai coteam pe o stradă, l-am văzut pe marele actor Paul Newman trecând pe lângă noi şi mi-am spus: Uau, e şi el om în carne şi oase. Chiar merge pe stradă şi are prieteni cu care stă de vorbă când nu-l filmează nimeni. Cliffy nici nu l-a văzut. Era cu gândul în altă parte.

În altă dimineaţă, în drum spre liceu, Cliffy se gândea la profesoara noastră de canto şi dicţie. Era o femeie inteligentă şi sofisticată, nu foarte înaltă, dar tare frumoasă şi cu un bust generos. Fărâma ei de faimă consta în faptul că ieşise la câteva întâlniri cu Marlon Brando.

---

[13] Numele informal sub care era cunoscut High School of Performing Arts din Manhattan, fiind un acronim pentru Performing Arts (Artele Spectacolului).

Cliffy mi-a zis:

— O să-i pun mâna pe sâni.

Din felul în care a spus-o, mi-a fost clar că nu era vorba despre un impuls trecător. Se gândea de ceva timp la asta.

— Ce?!

— Aşteaptă puțin, mi-a răspuns. O să vezi.

Era imposibil aşa ceva. Era profesoară! Nu puteai să faci aşa ceva!

În dimineața aceea ora s-a desfăşurat ca de obicei, profesoara a început să ne predea cu vocea ei joasă, pătrunzătoare. N-a durat mult până când s-a ridicat Cliffy din bancă şi s-a proțăpit în fața ei. I-a spus câteva cuvinte, ceva care a deranjat-o, şi s-au luat la ceartă. Profesoara a început să-l fugărească prin clasă, încercând fără succes să-i ardă una. Nu voi şti niciodată ce i-a spus de a provocat o asemenea reacție, dar nu-mi venea să cred ce se întâmpla în fața noastră, a tuturor, iar el chiar mă avertizase că avea s-o facă. În cele din urmă, s-au prins într-o încleştare, ca nişte luptători de wrestling, şi, în timp ce se zbăteau, Cliffy a cuprins-o din spate cu brațele, a întors-o cu fața spre clasă şi, iată, acum stătea în urma ei şi îi ținea mâinile pe sâni. S-a uitat la mine şi mi-a zâmbit.

Era gestul unui om lipsit de decență, de limite, de conştiință. Era atât de ciudat şi de diabolic. De unde venise o asemenea pornire? Să fi fost din cauza cărților lui Dostoievski? Cei mai mulți elevi tăceau. Eu şi încă un coleg, pe nume John Wilson, am izbucnit în râs. Nici nu ştiu de ce am râs. A fost o reacție automată, involuntară în fața acelei scene şocante. Îl iubeam pe Cliffy şi eram sincer îngrozit de îndrăzneala lui. Lipsa de respect față de biata noastră profesoară era pur şi simplu îngrozitoare. Din cauza râsetelor noastre consternate, eu şi John am fost dați afară de la ore, ne-am petrecut restul zilei exilați în biroul directorului şcolii, până când a sosit mama şi şi-a cerut

iertare în numele meu. Pedeapsa lui Cliffy a fost mult mai aspră. A fost exmatriculat şi, pe urmă, a fost şi dat afară din casă. După aceea, a dispărut din anturajul meu o vreme, cu toate că din când în când mai auzeam prin cartier câte ceva despre viaţa antisocială pe care o trăia acum.

Altă dată, eram în pauza de masă de la PA şi am mers să iau prânzul cu banii de la mama. M-am oprit la un restaurant Howard Johnson de pe colţul West Forty-Sixth Street şi acolo, luând comenzi din spatele tejghelei, l-am văzut pe unul dintre actorii din spectacolul *Pescăruşul,* pe care-l văzusem în Bronx. M-am cam fâstâcit, dar i-am zis:

— V-am văzut de curând în spectacol! Uau, aţi fost grozav!

Nu-mi venea să cred că stau de vorbă cu el. Părea bucuros că are un fan aşa înfocat. Mă privea parcă spunându-şi: Puştiul ăsta îmi dă o fărâmă de speranţă. Era un actor pe care îl văzusem pe scenă, iar acum mă simţeam în largul meu stând de vorbă cu el. Aveam senzaţia că între noi există un soi de legătură. În timpul zilei, purta uniforma de chelner şi îi servea pe clienţi cu mâncare şi băutură, iar seara juca într-un spectacol. Prima era o slujbă care îi oferea cele necesare traiului, iar a doua reprezenta chemarea lui de artist.

Atunci am reuşit să înţeleg actoria ca profesie. Făceai o muncă pentru care erai plătit şi în timpul liber jucai, iar dacă găseai o modalitate de a fi plătit ca să joci, cu atât mai bine. El trecea de la rol la rol şi de la teatru la teatru, cum făceau confraţii lui de sute de ani. În ziua de azi, actorii sunt acceptaţi cu bucurie şi chiar sărbătoriţi de societate; există dinastii prestigioase, familii de actori, iar actorii pot ajunge chiar şi preşedinţi. Dar n-a fost dintotdeauna o ocupaţie respectabilă. Marele dramaturg francez Molière a fost dezmoştenit de familie. Oamenii din teatre sunt vagabonzi, ţigani nomazi. Suntem nişte oameni aflaţi mereu pe fugă. Şi asta face parte din moştenirea noastră.

Relația dintre mine şi mama nu mai era ca pe vremuri. Nu mai eram micul ei Sonny Boy. Ajunsesem la anii adolescenței. Eram mereu protector şi înnebuneam când vedeam că cineva nu se purta ca lumea cu ea. Țin minte că pe la trei sau patru ani ne plimbam împreună pe stradă, iar eu țipam la muncitorii de pe şantiere care fluierau după ea. Mama era extraordinar de frumoasă, iar când îi auzea doar zâmbea, însă eu mă înfuriam cumplit că se uitau aşa la ea. Muncitorii râdeau de mine – „Oho, ce tip fioros!" –, iar mama zicea:

— Stai liniştit, Sonny, nu s-a întâmplat nimic.

Nu-mi plăcea deloc s-o văd pe mama tratată ca un obiect. Dar acum eram adolescent, iar ea nu mai ştia cum să se descurce cu mine.

Urmărea în continuare idolii marelui ecran, ei nu o puteau dezamăgi vreodată. Adora vulnerabilitatea lui Monty Clift şi virilitatea lui Marlon Brando. Făcea şi ea parte din milioanele de oameni care simțeau o legătură aparte cu James Dean şi care au suferit cu adevărat la moartea lui. A afectat-o atât de mult, încât m-a durut şi pe mine. Niciunul dintre oamenii care îi văzuseră filmele nu se putea resemna în fața întrebărilor fără răspuns rămase în urma lui. Ce s-ar fi întâmplat dacă n-ar fi murit în accidentul acela de maşină? Ce ar mai fi făcut cu talentul lui deosebit?

Când aveam vreo şaisprezece ani, mama a început să se vadă cu un pretendent nou, primul de după divorț care părea să fie un iubit serios. Relația lor a devenit *atât* de serioasă, încât au început planurile pentru nuntă. Eu mă bucuram, iar pe mama o vedeam mai sigură pe ea decât în ultimii ani. Mereu am fost extrem de sensibil la sentimentele celor din jur, iar în perioada aceea observam mici detalii la mama – inflexiuni ale vocii, anumite gesturi. Aveam senzația că vorbea de parcă era alt om, ca o profesoară sau ca directoarea unei şcoli.

Ba chiar îmi spunea „Ştii, s-ar putea să ne mutăm în Texas sau în Florida”, referindu-se la ea şi la viitorul ei soţ. Într-un fel, eram uşurat, dar nu prea vedeam cum mi-aş fi găsit eu locul în planul lor. Bărbatul avea vreo cincizeci de ani, iar ea era o femeie frumoasă, cu un fiu adolescent. Încerca să-mi spună: „E posibil ca tipul ăsta să nu te vrea prin preajmă”. Până una-alta, locuiam amândoi în apartamentul nostru şi nu aveam ce să fac. Bunicii se mutaseră între timp un pic mai departe, într-un apartament de pe 233rd Street, li se părea că e un cartier un pic mai bun, aşa că-n vechiul apartament de pe Bryant Avenue rămăseserăm doar eu şi mama. Credeam c-ar fi mai bine pentru ea să se mute cu tipul ăla. Simţeam nevoia ca ea să plece. Aşa aş fi fost şi eu liber.

Apoi, logodna lor a luat sfârşit brusc. Tipul nici măcar n-a avut bunul-simţ s-o anunţe faţă în faţă că vrea să pună capăt relaţiei. I-a trimis o telegramă în care i-a scris că nu se mai putea căsători cu ea. Când a primit-o, stătea la masa din bucătărie, iar eu mă sprijineam de arcada dinspre hol. Cam la un metru şi jumătate se afla uşa de la ieşire, spre care mă trăgea mereu aţa. Mama mi-a spus că el a rupt logodna. Era zdruncinată.

Fiind un puşti ticălos, i-am zis:

— Ştiam eu că-i prea frumos ca să fie adevărat.

Oribile cuvinte. Acela a fost unul dintre cele mai cumplite lucruri pe care i le-am spus vreodată. Cum am putut să fac aşa ceva? Eram indignat că fusese părăsită, mă scotea din minţi faptul că suferea. Dar mă agasa şi ideea că acum nu mai pleca din apartament, nu-mi mai rămânea mie casa.

Mama n-a reacţionat bine la despărţirea asta. Aproape c-a zdrobit-o complet. Era ca un personaj al lui Tennessee Williams, fragilă şi imprevizibilă. Doctorii au diagnosticat-o cu nevroză anxioasă. Era tot mai rău; a avut nevoie de tratament cu electroşocuri şi barbiturice. Ambele,

costisitoare. M-a îndemnat să mă las de şcoală şi să mă angajez undeva. Nu mai aveam bani.

Am mai mers un pic la liceu, cel puțin până am împlinit şaisprezece ani, când îmi permitea legea să mă las de şcoală. Poate că abandonul şcolar pare un regres catastrofal în viața unui tânăr, dar eu eram împăcat cu ideea. Mai mult, eram chiar încântat la culme, atitudine care sunt conştient că poate părea ciudată. Însă adevărul e că nu simțisem niciodată că locul meu e la şcoală. Când am început să dobândesc un strop de renume fiindcă mă descurcam excelent la orele de actorie, PA m-a ales să reprezint colectivul de elevi în fotografia care avea să însoțească un articol din *Herald Tribune* despre liceul nostru. Îți dai seama? Apoi, pe ultima sută de metri, am fost scos din articol şi înlocuit cu o elevă care studia dansul. Era înaltă şi roşcată; eu aveam tenul închis la culoare şi nume italienesc. M-am gândit că ăsta ar fi putut fi motivul schimbării, că ea reprezenta o versiune mai larg răspândită şi acceptată a frumuseții; când te uitai în jur, nu vedeai oameni ca mine în reclamele la detergent sau jucând în telenovele. N-am fost afectat de pierderea acelei oportunități şi nici nu m-am gândit că m-au discriminat. Pur şi simplu, PA voia să atragă mai mulți elevi, iar la vremea respectivă asta era societatea în care trăiam.

Aşa că m-am lăsat de şcoală. Simțeam nevoia să ies în lume şi să încep să-mi câştig traiul. Mama avea nevoie de ajutor. Am trecut prin tot felul de slujbe, toate de scurtă durată. Mi-am petrecut o vară lucrând ca mesager pe bicicletă, pedalând de colo-colo prin oraş câte unsprezece ore pe zi. La şaptesprezece ani am lucrat o bună bucată de timp pentru Comitetul Evreiesc American şi pentru revista acestuia, *Commentary*. Când m-au angajat, i-am spus femeii cu care aveam interviul:

— Îmi place la nebunie să stau prin birouri. Ador ţăcănitul maşinilor de scris. Ador centralele telefonice.

Era vrăjeală şi n-am nicio îndoială că şi-a dat seama că încercam s-o aburesc, dar m-a angajat oricum. Ajungeam la birou dimineaţa, la prima oră, gata să sar peste mesele uriaşe dintr-un singur salt. Mă trimiteau cu câte o treabă prin oraş, iar uneori nici măcar nu mă mai întorceam în ziua aceea. Aveam o grămadă de energie. Era un birou animat, mereu în plină activitate, şi m-am împrietenit cu colegii. Am învăţat cum să folosesc centrala telefonică şi am început să şi arhivez documente. Oamenii care lucrau acolo – oameni precum Susan Sontag şi Norman Podhoretz – erau titani ai lumii intelectuale şi, cu toate că erau foarte binevoitori cu mine, n-am simţit niciodată c-aş avea ce căuta printre ei. Dar când mergeam la vreo petrecere de serviciu, stând cu un pahar în mână, eram în stare să vorbesc cu aproape oricine.

La optsprezece ani, trăgeam de o bere de cinşpe cenţi la Martin's Bar and Grill, la intersecţia dintre Twenty-Third Street şi Sixth Avenue, în Manhattan. Stăteam pe acolo cât de mult puteam, adăpostindu-mă de frig. Obişnuiţii localului erau oameni muncitori. Arătau cu toţii ca nişte mineri sau pădurari. Pe barman îl chema Cookie – era un tip masiv, purta ochelari şi era ultimul om căruia i-ai fi zis Cookie[14], dar aşa i se spunea. Barul avea o fereastră mare, panoramică, ce dădea spre Sixth Avenue, iar peste drum era Herbert Berghof Studio, o şcoală de actorie la care încercam să intru. În barul ăsta se dădea uneori prânzul gratis, aşa că intram acolo şi mâncam şendvişuri cu ketchup – adică doi biscuiţi săraţi unşi cu ketchup la mijloc. Înfulecam pe săturate.

---

[14] Cookie – „prăjiturică" în limba engleză.

Un prieten de-ai mei din Bronx îmi povestise despre Herbert Berghof Studio şi despre un profesor grozav de acolo, pe nume Charlie Laughton.

— Actorul Charles Laughton? îl întrebasem eu.

— Nu, nu, e altu', îl cheamă chiar Charlie Laughton. Predă actoria senzorială.

Mă gândeam că sunt deja pierdut. Mă tot îndepărtasem de vechii prieteni, atras pe orbita actoriei, luând-o din ce în ce mai mult ca pe o ocupație serioasă. Niciunul dintre prietenii mei din copilărie nu avea ceva similar, o pasiune care să-l îndemne spre o altă cale. Iar când treci de o vârstă, să fii delincvent juvenil devine o treabă cumplit de tristă.

Cumpăneam toate lucrurile astea când, dintr-odată, mi-a atras atenția expresia furioasă de pe figura lui Cookie. A ieşit din spatele barului şi a început să bată tare în uşa de la baia bărbaților. N-a trecut o clipă, că a şi înşfăcat două fete cam zdrențăroase de gulerele gecilor de piele, dându-le afară din bar. Cele două făcuseră în toaletă ceva ce-l deranjase foarte tare. În timp ce Cookie se întorcea la bar, în fața căruia erau aliniați toți muncitorii, vreo şapte sau opt, fetele s-au oprit ostentativ în dreptul ferestrei uriaşe şi au început să se sărute şi să se îmbrățişeze pasional, în semn de sfidare după ce fuseseră date afară. Se postaseră în aşa fel încât să fie văzute de cei dinăuntru. În clipa aceea mă simțeam martorul unei scindări între două lumi: fetele insolente de afară, care reprezentau însăşi esența eliberării de constrângeri, şi bărbații din bar, care le priveau, aproape traumatizați de o imagine cum nu mai văzuseră în viața lor. Se apropiau anii '60, iar lumea era în plină schimbare.

Pe Charlie l-am cunoscut chiar în barul acela, un pic mai târziu. L-am văzut într-un separeu, avea pe cap o şapcă de baseball şi stătea la un pahar cu nişte oameni. În clipa în care am dat ochii cu el, mi-am spus: Tipul ăsta e chiar genul meu de om. Era cu vreo zece ani mai în vârstă decât

mine. Când nu-l ai pe tatăl tău aproape, îl cauți mereu sub o formă sau alta. L-am cunoscut pe Charlie şi am ştiut. Tipul ăsta o să fie profesorul meu. M-am înscris la Herbert Berghof Studio. Nu aveam niciun ban, aşa că făceam curat pe holuri şi în sălile de dans, iar şcoala îmi oferea bursă.

Charlie era un soi de geniu literar, cum mi-aş fi dorit să fiu şi eu. Mi-a recomandat o mulțime de romancieri şi de poeți pe care nu-i ştiam. Era îndrăgostit de poezia lui William Carlos Williams, care se născuse aproape de Paterson, New Jersey, de unde era şi Charlie. La rândul lui, Charlie era şi el un poet extraordinar. Versurile lui aveau un soi de fatalism şi oglindeau în mod firesc ritmul şi textura oraşului. Una dintre poezii se numea „Am supraviețuit cumva şi-n noaptea asta". Cam aşa sunau câteva versuri:

am supraviețuit cumva şi-n noaptea asta:
urc tiptil răsăritul. am scăpat!
privesc în jos. ce lume!
dezastrul imens ca un balon întunecat
se dezumflă chiar sub privirea mea...

Charlie cunoştea lumea în care trăiam şi trăgea învățături din ceea ce ştia, învățături care erau pe înțelesul meu şi pe care le puteam aplica în propria-mi viață. Mi-a spus odată povestea unui grup numit The Flying Wallendas, o familie de acrobați care făcea nişte numere uluitoare de mers pe sârmă, la înălțimi uriaşe şi fără plasă de siguranță. Se urcau unii pe umerii altora şi aşa mergeau pe sârmă. Ei, şi odată, când îşi făceau numărul, unul dintre ei a zis:

— Nu pot.

Erau toți cățărați unii pe alții, ca o piramidă, şi s-au prăbuşit. Doi dintre ei au căzut cu totul de pe sârmă şi au murit, alții s-au rănit sau au rămas paralizați. Când şi-au revenit după tragedia asta, ceilalți membri ai familiei s-au

apucat din nou de acelaşi număr de acrobaţie. Wallenda-tatăl, liderul grupului, a fost întrebat:

— De ce? De ce faceţi asta?

Şi a răspuns:

— Fiindcă viaţa e pe sârmă. Tot restul nu e decât aşteptare.

Am priceput imediat de ce îmi spusese Charlie povestea asta. M-a urmărit multă vreme. Viaţa e pe sârmă, aşa-i. Asta e actoria pentru mine, asta e viaţa mea. Când lucrez, când joc, sunt pe sârmă. Când mă arunc. Când îmi asum riscuri. Şi vreau să-mi asum riscuri. Vreau să zbor şi să eşuez. Vreau să mă lovesc de piedici, fiindcă aşa ştiu că trăiesc. Asta m-a ţinut în viaţă tot timpul. Aşa cum aveam să spun mulţi ani mai târziu, când mă mai întreba câte un actor aspirant:

— Cum de tu ai reuşit, ai succes, iar eu nu? Întotdeauna mi-am dorit să am succes.

Răspundeam de fiecare dată:

— Tu ţi-ai dorit să ai succes. Eu *a trebuit* să am succes.

După ore, ieşeam în oraş cu Charlie. Am devenit tovarăşi de pahar. Soţia lui, Penny Allen, era şi ea actriţă şi locuiau împreună într-un apartament din estul Manhattanului. Nici ei nu aveau bani. Odată, Charlie a venit la redacţia revistei *Commentary* să-mi ceară cinci dolari. I-am dat.

Ceva mai târziu, am rămas fără jobul de la revistă şi m-am trezit şomer. Mama se mutase pe 233rd Street, cu părinţii ei, iar eu rămăsesem singur în vechiul apartament. Nu aveam de plătit decât chiria de 38,80 de dolari pe lună. Dar eram falit. Profitasem cât putusem de banii obţinuţi la returnarea sticlelor de bere adunate prin apartament, iar acum nu mai aveam nimic. Aşa că m-am dus să-l caut pe Charlie, care era în Far Rockaway.

Era vară, iar drumul din Manhattan până acolo era o adevărată expediţie: am luat un autobuz ca să ajung la tren,

apoi alt tren, am mai schimbat o dată trenul şi am mers cu el până la capăt. Drumul ăsta putea să dureze ore întregi, iar eu eram pregătit, aveam să-i citesc pe Balzac, Baudelaire şi Flaubert, în ediţii de buzunar, tipărite cu cel mai mic font din lume. Era teribil de cald, iar când am ajuns în Far Rockaway i-am găsit pe Charlie şi Penny pe plajă, cu fetiţa lor, Deirdre. Se aşezaseră aproape de apă, iar eu am pornit spre ei prin nisip, îmbrăcat în negru din cap până-n picioare – pantofi, pantaloni, cămaşă, geacă de piele –, dându-mi aere de Paladin[15]. Îmi zâmbeau amândoi. Charlie mi-a întins o bancnotă de cinci dolari, iar eu le-am zis:

— Perfect, vă pup!

Apoi m-am urcat în tren şi mi-am început lungul şi complicatul drum spre casă, citind întruna din cărticelele mele.

Charlie şi cu mine am lucrat la o firmă de mutări. Am cărat mobilă de birou şi o grămadă de cărţi. Ar trebui să încerci odată şi asta – muncă fizică, să muţi lucruri grele dintr-o clădire în alta, de la un etaj la altul. Dar nu lucrurile tale, ci s-o faci zilnic pentru altcineva, în clădiri de câteva etaje, însă fără lift, să cari cărţi, cărţi, cărţi şi iar cărţi, cutii peste cutii pline cu cărţi.

Prietenul nostru Mark Clark, care era în grupa de actorie a lui Charlie, era şeful firmei de mutări. Începuse modest, cu o camionetă micuţă, muta tablouri în Village, apoi a trecut la mutări de mobilă, apartamente întregi, şi pe urmă şi-a luat un camion mare, ca să poată muta şi birouri de firme. Se pricepea şi la asta, şi la actorie. Care e ritualul lui de pregătire ca actor? Cară frigidere pe scări. Matt Clark mă considera un tip cam neserios din Bronx, dar mă lăsa să-i

---

[15] Personajul principal al serialului american western *Have Gun – Will Travel* (1957–1963). Misterios şi curajos, Paladin se îmbrăca întotdeauna în negru când pornea în misiune.

ajut cu mutările şi să strâng ceva bănuţi, mai ales fiindcă garanta mereu Charlie pentru mine. M-a cam luat la ochi când am scăpat un frigider pe care-l căram împreună, urcând pe scări până la etajul cinci. Altă dată, mutam biroul unei firme şi, ca de obicei, eu am plecat aiurea. Am ajuns la o petrecere de Crăciun de la etajul respectiv. Am mâncat ceva, am băut un scotch, am flirtat cu vreo două fete. Ne opriserăm un pic din lucru şi m-am gândit că merit o pauză.

Când a aflat, Matt s-a înfuriat la culme şi m-a concediat pe loc. I-am explicat toată povestea lui Charlie şi, cumva, l-a convins pe Matt să mă primească înapoi.

Cât am fost copil, n-am avut telefon în apartament, dar acum îmi pusesem, în sfârşit. Într-o zi, m-a sunat tata, după câteva luni în care nu mai vorbiserăm deloc. Se alesese praful şi de a doua lui căsnicie, la fel ca de prima, se mutase în Los Angeles, unde se bucura iarăşi de deliciile vieţii de burlac, şi voia să merg la el. Invitaţia a sunat cam aşa:

— Ce-ar fi să vii pe aici şi să mă mai scapi şi pe mine de câteva dintre fetele astea?

Îţi dai seama? Bietul om voia să lege o relaţie cu fiul lui, iar acum simţea că are, în sfârşit, ce să-mi ofere. Probabil se gândea: E un puşti ca toţi puştii, are nouăsprezece ani, tre' să umble după fete, nu? Nu mă cunoştea suficient de bine ca să priceapă că eram un soi de poet aspirant, un artist, că mă visam un fel de Cehov. Nu mă interesau fetele... Adică, sigur, mă interesau, dar nu le înţelegeam şi nici nu-mi dădeam seama că ele erau interesate de mine. Mi-a luat o viaţă întreagă să-mi dau seama că tata încerca să se apropie de mine cum credea el că e mai potrivit. Dar în momentul acela am simţit că nu mă cunoştea deloc, cum putea să-mi propună aşa ceva?

Fiindcă locuiam singur, trebuia să fac rost de bani pentru chirie. Am încercat să lucrez ca picolo, dar nu mi-a ieşit. M-

au prins mâncând din resturile de pe mese. Atât de foame mi-era. În timpul liber, hoinăream. Mă plimbam toată ziua pe străzi, apoi intram prin câte o bibliotecă publică, în primul rând ca să mă încălzesc. Dar am devenit un cititor avid. Nu aveam profesori, nici teme de făcut, aşa că mă ghidam după propriile pasiuni. Mă mai îndruma Charlie Laughton, îmi sugera scriitori pe care să-i caut, ce să citesc, locuri în care să mă duc – cum era biblioteca de pe Forty-Second Street, unde puteam să mă încălzesc, şi Automatul[16], unde puteam să mănânc.

La Automat, trăgeam o dimineaţă întreagă de o cană cu cafea şi stăteam acolo vreo cinci ore, citindu-mi cărţile micuţe scrise de mari autori. Mă absorbea complet plăcerea lecturii. Cititul îmi calma mintea şi-mi oferea o lume nouă în care să mă cufund. Televizorul mi se părea prea distant, prea rece; cărţile erau mai intime, era ca şi când aveam nişte prieteni de a căror companie mă puteam bucura în voie. Citeam *Sărbătoarea continuă*[17] şi îmi spuneam: Nu vreau să termin cartea asta, mă simt prea bine în ea.

Dacă se făcea târziu şi auzeai pe stradă, chiar sub geamul tău, un tip care recita cu o voce răsunătoare versuri în pentametru iambic, probabil că eram eu, repetam marile monologuri din Shakespeare. Cutreieram străzile din Manhattan şi răgeam din mers scenele cu monologuri. Recitam pe lângă fabrici, la periferie, fiindcă era mai pustiu.

---

[16] Apărute iniţial în Germania, la începutul anilor 1900, Automatele ajunseseră între timp extrem de populare şi în SUA, mai ales în rândul artiştilor aspiranţi săraci. Erau restaurante de tip fast-food în care mâncarea se afla în vitrine uriaşe, iar clienţii introduceau monede în aparat şi primeau porţia aleasă.

[17] Volum semnat de Ernest Hemingway şi apărut în anul 1964.

Unde altundeva era să mă duc? Unde era să joc? Asta faci când eşti obsedat.

Pe străzile lăturalnice şi prin pasaje nu aveam nevoie de permisiunea nimănui dacă voiam să-i joc pe Prospero, Falstaff, Shylock sau Macbeth. De unul dintre monologurile lui Hamlet mă îndrăgostisem atât de tare, încât am început să-l folosesc când mergeam la castinguri. Îi spuneam regizorului:

— Ştiu că aveţi nişte replici pe care vreţi să le spun, dar am altceva gata pregătit, dacă nu vă deranjează.

De obicei îmi aruncau o privire de parcă deja se lămuriseră în ceea ce mă privea. Şi pe urmă îi loveam cu bucata asta:

> Ce ticălos, ce sclav becisnic sunt!
> Să nu te-nfiori când vezi un comediant
> Doar într-un vis de chin, o-nchipuire...[18]

Din când în când, după versurile astea dădea câte unul din cap, un fel de: „Da, da, foarte frumos. Ne auzim la Paştele Cailor”. Şi plecam. Învăţam ceva din treaba asta? Mă-ndoiesc, dar mă simţeam bine.

Hamlet are la un moment dat o replică ce rezumă, practic, viziunea mea legată de lecţiile de actorie: „Lasă-te călăuzit de bunul-simţ. Potriveşte fapta cu vorba şi vorba cu fapta; ia aminte numai să nu depăşeşti măsura [...] Trebuie, în preţuirea voastră, să atârne tot atât de greu cât mulţimea întreagă care umple teatrul”.[19]

---

[18] *Hamlet*, de William Shakespeare, actul II, scena 2, în traducerea lui Ion Vinea.

[19] *Hamlet*, de William Shakespeare, actul III, scena 2, în traducerea lui Ion Vinea.

Cu alte cuvinte, mergi la cursuri de actorie. Apari în fața publicului. Demonstrează-ți că poți juca acel rol. Dar nu te supune orbeşte profesorilor. Trebuie să fii înțelept. Ascultă ce au de zis şi foloseşte numai lucrurile cu care rezonezi; pe alea să le foloseşti. Nu există reguli, fiindcă atunci când vine vorba strict de interpretarea ta, nu contează ce cred cei mai mulți dintre oameni. Intuiția ta nu trebuie să fie influențată de public, ci de propria imaginație şi de măsura în care eşti dispus să te întorci către sine şi să exprimi ce descoperi înăuntrul tău.

Când aveam vreo nouăsprezece sau douăzeci de ani, Charlie şi cu mine tocmai încheiaserăm una dintre lungile noastre plimbări în care stăteam de vorbă, aşa că ne-am retras în apartamentul meu din Bronx. Eu m-am oprit să mă uit în cutia poştală, iar Charlie a pornit pe scări, spre etajul meu. S-a oprit pe palier, s-a întors spre mine, a tăcut o clipă, apoi a spus:

— Al, tu o să fii o mare vedetă.

Charlie nu vorbea niciodată aşa. Chiar niciodată. De când îl ştiam, nu scosese o vorbă despre aşa ceva. Nu era genul lui. Chestia asta venise din senin.

— Ştiu, Charl. Ştiu, i-am răspuns.

Şi chiar vorbeam serios. Nu că sunt religios sau ceva. Dar simt că există un spirit. Nici măcar nu trebuie să-i spui Dumnezeu. În AA[20], i se spune Puterea Superioară. Indiferent ce ar fi, indiferent ce ar crede oricine, pentru mine asta era. Eram convins că avea să se întâmple, cu toate că la momentul respectiv nu mă preocupa prea tare şi nici nu mă gândeam la asta, de fapt. Pur şi simplu presupuneam că avea să se întâmple şi acceptam. Indiferent ce însemna treaba asta cu actoria, aveam să reuşesc.

---

[20] Alcoolicii Anonimi.

Alt actor tânăr, coleg cu mine în grupa la care preda Charlie, era un tip pe nume Martin Sheen. La o oră, Marty a rostit un monolog din *The Iceman Cometh* şi a rupt. Mi-am spus atunci: Avem în faţa ochilor un mare actor. Din punctul meu de vedere, el avea să fie următorul James Dean.

M-am împrietenit cu Marty Sheen, iar într-o zi mi-a zis:

— Tu ştii care-i numele meu adevărat, nu? Estevez.

Era pe jumătate spaniol şi era originar din Ohio, departe, în Midwest, unde avusese o copilărie grea. Avea nouă fraţi şi surori, erau zece copii într-o familie săracă din clasa muncitoare. Era tenace şi avea tărie de caracter, am simţit imediat că era unul dintre cei mai buni oameni pe care aveam să-i cunosc în viaţa asta, modest şi generos. Îmi era drag. Îmi este drag şi în ziua de azi.

Marty Sheen s-a mutat cu mine în South Bronx, ca să împărţim chiria la doi. Lucram împreună la Living Theatre din Greenwich Village, făceam curăţenie în toalete şi întindeam covoarele pentru decorurile spectacolelor pe care le puneau în scenă. Teatrul fusese înfiinţat de Judith Malina şi Julian Beck, doi actori care erau şi mari vizionari, îl puseseră pe picioare în sufrageria lor de acasă, în anii ’50, iar în cele din urmă îl mutaseră în clădirea de la intersecţia dintre Fourteenth Street şi Sixth Avenue. Făceau tot felul de spectacole după care îţi venea să mergi acasă, să te închizi la tine în cameră şi să plângi vreme de două zile, cu privirea pierdută în tavan. Aveau un impact teribil. Creau spectacole de teatru *off-Broadway*, iar succesul lor deschidea drumul şi unor spectacole *off-off Broadway*[21]. Aşa am putut şi eu să

---

[21] *Off-Broadway*, *off-off Broadway* şi *off-off-off Broadway*, termeni consacraţi ca atare. Fac distincţia între spectacolele de teatru, având drept criteriu numărul de locuri din sală, respectiv numărul de spectatori. Pentru *off-Broadway* – între 100 şi 499 de locuri; pentru *off-*

fiu în câteva spectacole *off-off-off Broadway*, în care actorii jucau în cafenele din Village, în fața publicului care bea cafea şi mânca prăjituri. Cu *Hello Out There* de William Saroyan aveam şaisprezece reprezentații pe săptămână la Caffe Cino, de pe Cornelia Street, iar la finalul spectacolelor trimiteam printre cei câțiva oameni din public o pălărie pentru contribuții, sperând să adunăm măcar doi-trei dolari ca să ne luăm ceva de mâncare. Când jucai acolo, întotdeauna exista pălăria aia care pornea prin public. Aşa reuşeai să mănânci ceva şi să continui cu actoria. Era pentru noi Parisul de la începutul anilor 1900, Berlinul anilor ’20. Marele nostru oraş, New Yorkul, trecea printr-o renaştere. Asta era atmosfera de atunci, energia lui Sartre, Ibsen, Bertolt Brecht, Leonard Melfi, Allen Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac, Sam Shepard. Am moştenit lumea creată de ei.

Când Living Theatre a pus în scenă piesa *The Connection* de Jack Gelber, după ce terminam munca, Marty şi cu mine mergeam la teatru şi ne aşezam în spatele spațiului destinat orchestrei – aşa vedeam spectacolul în fiecare seară. Încă eram adolescenți, leoarcă de transpirație după ce montaserăm decorul în care jucau acum actorii. O făceam pe gratis, doar ca să avem ocazia să vedem unde te poate duce jocul, cât de departe poți ajunge cu doar o scândură şi mânat de pasiune. Într-o seară, Marty s-a întors spre mine şi mi-a spus:

— Îl vezi pe actorul care joacă rolul ăla? E un rol grozav. O să-l joc şi eu într-o bună zi.

---

off Broadway – până în 100 de locuri; pentru *off-off-off Broadway* – spectacolele sunt jucate în spații mici, cum ar fi cafenelele şi barurile. Spectacolele de tip Broadway (*Broadway shows*) se joacă în fața unui public de peste 500 de spectatori.

Şi, mi-e martor Cerul, Marty Sheen a reuşit să pună mâna pe rolul ăla. L-a jucat. Şi l-a jucat extraordinar de bine.

Într-o vară, stăteam pe treptele de la intrarea unei clădiri de la intersecția dintre Tenth Street şi Second Avenue. Mă sufocasem de cald toată ziua şi de-abia începeam să-mi revin, apusese soarele şi oraşul se răcorise puțin. Mă întrebam ce aveam să mănânc în seara aceea. A apărut Marty, cu cel mai senin aer din lume, parcă plutea. Avea să-mi dea o veste.

— Hei, Marty! am strigat când l-am văzut.

A venit până în dreptul meu şi mi-a spus:

— Al, am cunoscut fata cu care o să-mi petrec tot restul vieții. E pictoriță şi o să fie soția mea.

— Rămâne secretul nostru, Marty. Dar de mâncat, tot trebuie să mâncăm.

Însă a avut dreptate, dacă te uiți un pic în calendar, în ce an suntem – el e tot Marty Sheen, Janet e soția lui şi ea e fata despre care mi-a povestit acum vreo şaizeci de ani.

Înainte să renunț definitiv la apartamentul din Bronx, au tot venit şi plecat diverşi oameni. Uneori stătea cu noi unul dintre frații lui Marty sau un tip de la cursurile de actorie, Sal Russo, care avea o iubită, Sandra. Cea mai bună prietenă a Sandrei era o muziciană cu părul lung, închis la culoare, şi cu ochi pătrunzători, pe nume Joan Baez. Trecea şi ea pe la noi, se aşeza turceşte într-un colț şi cânta la chitară. Încă nu era cu Bob Dylan, dar ştiam că Joan va ajunge departe. Nu cred că ne-am salutat vreodată. Doar făcea parte din fluxul de oameni care treceau prin apartament în timp ce lumea se învolbura în jurul nostru.

Se întorsese Cliffy în cartier. Şi el, şi Bruce se înrolaseră în armată. Bruce rezistase până la ceremonia de încorporare, unde îl apucaseră îndoielile, se prefăcuse c-o ia razna şi amenințase că se aruncă pe fereastră, aşa că l-au lăsat la vatră. Cliffy, pe de altă parte, s-a ținut de treabă suficient

cât să facă şi câteva luni din stagiul militar, dar evident c-a intrat în belele şi a ajuns la carceră, după care l-au dat afară din armată. Ştiam că eu nu eram în pericol să fiu recrutat, fiindcă o întreţineam financiar pe mama. Însă, după cum îmi zicea Charlie în fiecare zi, „Mai bine că nu te vor în armată, Al". Ştia cât de nebun eram, cu ciudăţeniile mele şi cu anxietatea mereu la cote înalte. De-asta şi beam. Îţi imaginezi cum aş fi putut, cum ar fi putut puştiul care eram atunci să defileze de colo-colo scandând: „Un', doi, trei! Un', doi, trei!"? Poate doar într-un spectacol.

Cliffy se întorsese din armată într-o stare şi mai deplorabilă. Acum era dependent de heroină injectabilă şi făcea şi spunea tot felul de tâmpenii. Povestea că fusese în acelaşi pluton cu Elvis Presley – până la urmă s-a dovedit că aşa şi fusese. Povestea că mersese în Canada, că lăsase o fată catolică gravidă şi că se convertise de la iudaism ca să se poată însura cu ea. De câte ori trecea pe la mine, mergea în baie să bage în venă, uneori singur, uneori cu oamenii pe care-i aducea cu el şi care nu voiau decât să bage şi ei o doză. Cu mare durere i-am spus lui Cliffy că nu mai poate să vină la mine şi să se drogheze în baie.

Nimeni nu a fost surprins când a luat o supradoză şi a murit. M-am gândit atunci la o poveste pe care mi-o spusese. Când se afla în carceră, îmi povestise Cliffy, era supravegheat de un gardian, un tip din Sud care avea un pistol de calibrul 45. Tot ridica pistolul în fel şi chip, ca să-l lustruiască, ori îl ţinea în poală. Şi începea să spună nişte chestii oribile despre „evrei", fiindcă Cliffy încă era evreu la vremea aia. Cu accentul lui tărăgănat de sudist, îi zicea:

— Ştii, aş putea să-ţi zbor creierii chiar aici, pe loc, şi dup-aia să le spun tuturor c-ai încercat să evadezi. Ce zici, să fac aşa?

A tot repetat chestia asta zile în şir, până când, în cele din urmă, Cliffy s-a întors spre el şi i-a răspuns:

— Auzi, omule, ştii ceva? Ai face bine să mă omori. Fiindcă, dacă n-o faci, când ies de aici o să mă întorc şi te omor eu pe tine.

Îmi şi imaginez momentul în care gardianul ăla s-a uitat în ochii lui şi şi-a dat seama că vorbea serios.

Tot ce pot să spun este că, deşi Cliffy n-a fost cel mai dur tip pe care l-am cunoscut, cu siguranță a fost cel mai neînfricat.

După ce am împlinit douăzeci şi unu de ani, când de-abia începusem să lucrez ca actor, am fost chemat la un casting cu Elia Kazan, care era, practic, cel mai mare regizor din lume, atât de film, cât şi de teatru, şi care pregătea un nou film. Se numea *America, America* şi avea să fie povestea călătoriei unui tânăr grec spre Statele Unite. Încercau să găsească un actor tânăr pentru rolul principal, relativ necunoscut, probabil cu un aer străin şi tenul măsliniu. M-am gândit c-aş putea primi rolul. Nu ştiu dacă aş fi fost grozav în filmul acela, dar credeam că am şanse fiindcă mă potriveam cu descrierea personajului.

Însă am întârziat şi am ratat castingul. Când am ajuns eu acolo, ei plecaseră, se terminase. Aleseseră pe altcineva.

În clipa aceea, primul meu gând n-a fost despre mine. Înainte să fi ajuns măcar la castingul acela, îmi făcusem tot felul de visuri despre cum urma s-o ajut pe mama. Aveam s-o smulg din sărăcia şi din nefericirea ei, să-i ofer toate lucrurile după care tânjise o viață întreagă şi de care avea nevoie. Nu fiindcă ar fi însemnat că am succes. Nu fiindcă ar fi putut să facă tot soiul de lucruri cu banii ăia. Ci fiindcă s-ar fi implicat şi ea. I-ar fi stârnit curiozitatea înnăscută, căci era inteligentă. I-ar fi dat un imbold, un nou început. Cred că aşa ar fi supraviețuit.

Bruce a fost cel care m-a anunțat, mai târziu, când mama era pe moarte. M-am întors târziu acasă într-o seară, după

una dintre plimbările mele prin East Village, şi am găsit biletul pe care mi-l lăsase în uşă – îmi scrisese că are un mesaj urgent pentru mine. Stătea în clădirea vecină, aşa că am urcat pe acoperiş, am trecut pe blocul lui, am coborât scările şi i-am bătut la uşă. Bruce stătea cu părinții, m-a dus în bucătărie şi mi-a spus:

— Maică-ta nu e bine deloc. E foarte bolnavă. Mai bine te duci acolo, frate.

Am zis „bine”, am strâns câți bani am găsit şi am sărit într-un taxi spre 233rd Street.

Când am ajuns, am coborât din maşină şi am ridicat privirea, am văzut că erau toate luminile aprinse în apartamentul lor. Era un pic mai mare decât cel vechi. Am urcat scările, am intrat pe uşă şi i-am văzut pe bunicul şi pe bunica cu lacrimi în ochi. Mama murise. Vezi tu, era prea târziu. Ajunsesem prea târziu. Murise aşa cum avea să moară şi Tennessee Williams – se înecase cu propriile pastile, regurgitându-le, aşa cum şi-au găsit sfârşitul atâția alții.

Mulți oameni vor să lase în urmă lumea asta ca să meargă într-una mai bună, iar ea ajunsese în stadiul în care evada luând medicamente. Unii au crezut că s-a sinucis, cum încercase în urmă cu aproape cincisprezece ani. Dar de data asta n-a lăsat niciun bilet, nimic. Pur şi simplu, murise. De asta am pus mereu un semn de întrebare lângă moartea ei. Când sunt medicamente la mijloc, se întâmplă des să moară oameni care nu intenționează să se sinucidă. Nu ştiu dacă ea asta a făcut. Aş vrea să-i ofer mamei prezumția de nevinovăție, demnitatea asta, să fiu corect cu amintirea ei.

În dimineața următoare, n-am să uit niciodată expresia bunicului meu – şedea pe un scaun pliant în mijlocul camerei, nu era nimic în jurul lui, stătea aplecat în față, cu capul sprijinit în mâini, adus de spate până aproape de genunchi. Bătea întruna cu un picior în podea. Nu-l mai

văzusem niciodată aşa. Nu-mi mai văzusem niciodată bunicul atât de tulburat. Nu vorbea, dar ştiam exact ce ar fi spus. *Nu. A fost o greşeală. Era prea tânără. Mai putea fi ajutată. Ce pierdere cumplită.*

Poate c-aş fi putut împiedica nenorocirea. Tragedia mamei mele a fost sărăcia. Era prizonieră în noroiul sărăciei şi nu se putea mişca. Ştiam că avea inteligența şi sensibilitatea înnăscute cu care să înțeleagă lumea noastră, fiindcă era curioasă. Citea cărți, în tinerețe luase lecții de pian, pe vremea când familia ei şi le putea permite. Mergeam la film împreună, mergeam la teatru de câte ori puteam. Mama m-a dus la spectacole de Broadway în Manhattan. Când eram adolescent, am ajuns la o emisiune-concurs TV foarte populară, *Roata norocului*. Puneau accent pe poveşti personale impresionante, iar pe mine m-au ales fiindcă îi salvasem viața prietenului meu din copilărie, Bruce, care pusese un pariu prostesc şi se trezise atârnat de o țeavă, la şase metri deasupra pământului. În emisiune, am câştigat nişte premii şi ceva bani, iar primul lucru pe care l-a făcut mama cu banii ăia a fost să mă ducă la *Pisica pe acoperişul fierbinte*, pe Broadway. Exact ca la trei sau patru ani, numai că acum aveam cincisprezece. După ce am văzut spectacolul, am mers la cină cu mama. Avea un simț al umorului delicios şi un bun-gust înnăscut. Asta o deosebea de restul familiei. Dar era o femeie singuratică. Terapia, moderația, siguranța – toate astea ar fi putut s-o ajute. Ştiam că o să i le pot oferi şi chiar mai mult de atât.

Şi nu cred că i-am spus-o vreodată. Nu cred că i-am spus vreodată c-o să am succes şi c-o să am grijă de ea. Cum aş fi putut să-i explic? „Mama, aşteaptă şi-o să vezi, o să răzbesc.” Sună ca dintr-o piesă de Odets, dar chiar aşa era. Ştiam că în doar câțiva ani o să pot s-o ajut. Una e să fii tu convins, dar cum îi spui cuiva că eşti predestinat să ai succes? Cine te-ar crede?

Cum poți să-i spui cuiva că *ştii* c-o să reuşeşti în viață, când tu eşti vai de capul tău, dormi pe jos, pe coridoarele teatrelor, te aciuezi prin apartamentul câte unui prieten ca să te poți odihni ca lumea o noapte? Mama mi-a povestit odată că mă visase: stăteam pe marginea unei stânci, ca în *La răscruce de vânturi*, vântul îmi sufla în păr, eram palid şi tras la față. Eram slab şi păream epuizat. Visul acela o întristase teribil. Cum să auzi povestea asta şi pe urmă să-i spui: „Stai liniştită, o să ajung mare”?

Ştiam că aşa avea să se întâmple. Asta era binecuvântarea mea. Poate că aflasem pe vremea când îmi dădea bunica mea de mâncare în bucătărie şi mă făcea vedeta tuturor poveştilor pe care mi le spunea. Poate că ştiam datorită prietenilor mei de pe stradă. Poate datorită lui Marty Sheen sau bunului meu prieten, Charlie Laughton. Când se petrecuse? Cine era puştiul ăsta cu o energie de nestăvilit, care putea să lumineze curtea unei şcoli în toiul nopții? Ceva mă mâna de la spate. *Trebuia* să răzbesc, fiindcă doar aşa puteam supraviețui în lumea în care trăiam.

Dar întâi a urmat o perioadă grea, de doliu, în care bântuiam peste tot ca o fantomă. Eram dat peste cap – am început să cobor din metrou la stația greşită, să mă lovesc de obiecte în mers, să mă gândesc la unele lucruri şi să le uit pe altele. La vârsta aceea, mi se părea imposibil, de neconceput să accept c-o pierdusem pe mama.

Lucram ca plasator la cinematograful Rivoli din Times Square. Unii dintre colegii mei erau fugari, alții aveau familii cărora trebuiau să le pună mâncare pe masă, iar slujba de plasator era una dintre cele trei joburi pe care le aveau şi din care îşi întrețineau soțiile şi copiii. Îmi ziceau:

— Auzi, puştiule, tre’ să mă odihnesc un pic, poți să-mi ții locul?

Acceptam, iar ei mergeau să tragă un pui de somn la balcon.

Când oamenii din Jersey veneau la cinema, ştii genul, de obicei sâmbătă-seara se apropia de mine câte o fată frumuşică şi-mi zicea: „Asta-i pentru tine”, îndesându-mi ceva în palmă, ca şi cum îmi dădea un bacşiş. Pe urmă mă uitam şi vedeam că-mi pusese în mână un chibrit ars. Râdeam, ce să fac.

Cinematograful avea un stand cu dulciuri, iar acolo era şi o oglindă cu patru laturi. Mă aşezam în faţa ei şi mă minunam de unghiurile din care-mi reflecta faţa, unghiuri pe care nu le mai văzusem niciodată. Mă întrebam: Cine e tipul ăsta la care mă uit în oglindă? Îmi priveam profilul. Mă vedeam pe trei sferturi. Mă priveam din faţă şi mă gândeam: Cum să ajung eu actor, cu mutra asta? Administratorul cinematografului, un tip alb, solid, avea altă viziune. Mi-a spus odată:

— Nu-mi plac favoriţii ăştia, te fac să arăţi ca un mexican.

Mi-am zis: Ăsta-i un comentariu cam obtuz. Şi ce înseamnă, până la urmă? A sfârşit prin a mă da afară fiindcă mă uitam prea mult în oglindă. Am fost concediat din zbor. A fost ceva elegant, ca un pas de balet. Administratorul era sus, la balcon, şi în timp ce cobora pe scara impozantă, răsucită în spirală, o structură sofisticată, ca scoasă din *Pe aripile vântului*, a trecut pe lângă mine la etajul doi, m-a arătat cu degetul şi a urlat: „Eşti concediat!”, apoi şi-a continuat drumul spre holul de la parter. Nici măcar nu a încetinit, nu şi-a ieşit din ritm. Ce mod graţios de a fi dat afară! Aproape că l-am aplaudat.

La alt serviciu livram *Show Business* chioşcurilor de ziare de pe Seventh Avenue. Apărea o dată pe săptămână: oamenii din domeniu îl cumpărau şi îl citeau în căutare de informaţii despre piesele puse în scenă şi despre posibilele castinguri. Astea chiar erau informaţii valoroase. Făceam

doişpe dolari într-o zi de muncă, era o sumă imensă pentru mine. După ce luam banii, mergeam într-un bar cu teancul meu de bancnote de un dolar. Îmi plăcea să strâng bancnotele într-o bilă mare, ca pe urmă să le desprind, una câte una, ca un mare mahăr, după care să le trântesc pe bar, ca şi când mai aveam o grămadă prin buzunare. Când eşti sărac lipit pământului, încerci să dormi până la 4 după-amiaza doar ca să amâni cât mai mult senzaţia de foame. Dacă reuşeam să adun 1,19 dolari şi dacă mă răsfăţam cu o friptură şi un cartof copt la Tad's Steaks, mă simţeam de parcă era masa festivă de Ziua Recunoştinţei.

Aveam un cărucior micuţ, roşu cu care transportam ziarele, făcând opriri la diverse chioşcuri de presă de pe Seventh Avenue, de la Thirty-Fourth Street până la Fifty-Seventh Street. În spatele căruciorului ţineam o sticlă de Chianti. Când ploua cu găleata, îmi dădeau o pelerină de ploaie care mă acoperea din cap până-n picioare; nu mă proteja cine ştie ce, dar măcar proteja ziarele. Trăgeam căruciorul ăla de-a lungul Seventh Avenue, beat deja la 9.30 sau la 10 dimineaţa, şi, ud leoarcă, îi dădeam înainte, fredonând un cântecel pe care-l inventasem:

Mă simt biiiiin'
Cu sticla mea de viiiiin.

Pe lângă Charlie şi Cehov, cred că şi băutura mi-a salvat viaţa. Era un tratament pe care puteam să mi-l administrez singur. Îmi îmblânzea durerea şi mă ţinea departe de ambulatoriul de la Bellevue. Seara beam şi dimineaţa luam pastile ca să mă calmez. Încercam întotdeauna să mă calmez, fiindcă mi-o lua mintea razna, iar alcoolul avea un efect liniştitor. Dacă aş fi avut cocaină, probabil aş fi levitat, aşa că foloseam alcoolul ca să-mi ostoiesc durerea şi sentimentul de deşertăciune, ca să-mi mai domolesc energia. Da, pentru mine funcţiona.

De Charlie m-am îndepărtat şi n-aş putea să îți explic de ce. Nu ştiu ce-am făcut sau ce n-am făcut. Nu era din cauza vreunei dispute. Mi-a zis din senin: „Trebuie să-ți vezi de viața ta”, un lucru tare ciudat, pe care l-am simțit ca pe o respingere. Cred că Charlie şi-a dat seama de potențialul meu, dar avea şi el viața şi problemele lui, de care trebuia să se ocupe. Avea vreo treizeci şi cinci de ani, soție şi copil, îl aştepta alt drum. Eu eram puşti, de-abia sărisem de douăzeci de ani, vulnerabil şi încă imatur. Aproape că eram irecuperabil. Poate că-l sunam prea des, poate mă bazam prea mult pe el. Poate s-a gândit că, după ce-o pierdusem pe mama, aveam nevoie de altceva. Însă nu eram nici pe departe la nivelul lui de sofisticare. Era cu mult în fața mea.

Răceala dintre noi n-a durat mult. N-a existat o împăcare; pur şi simplu, ca prin osmoză, ne-am apropiat din nou. Dar încă sufeream din cauza felului în care se îndepărtase de mine – mă afectase profund.

Mă simțeam pierdut şi singur în Village, absorbit de durerea provocată de moartea mamei şi copleşit de o stare generală de rău. Aveam senzația că viața mea era pe punctul de a se destrăma. Am mers la un telefon public dintr-un bar, l-am sunat pe bunicul, în Bronx, să-i spun prin ce trec, şi am izbucnit în plâns. Mi-a zis întruna:

— Haide. Vino la noi. Hai să stai cu mine. Vino să stai la noi.

Deja plângeam în hohote.

— Hai aici. Haide la mine.

M-a uluit. Dar nu m-am dus. Am rămas unde eram. Mă mutasem din Bronx şi găsisem o cameră în Chelsea, cu opt dolari pe săptămână.

Altă dată l-am sunat pe bunicul după ce încercase să-mi facă rost de o slujbă în construcții. Stătusem treaz toată noaptea dinaintea zilei în care trebuia să încep munca şi l-am sunat la 7 dimineața. A răspuns şi mi-a zis:

— Nu te duci la muncă, ştiu. N-are nimic.

Ai idee cât de greu era să faci rost de un job pe şantier? Sunt sigur că s-a chinuit mult să mi-l găsească. Dar am continuat să fac câte o treabă măruntă ici şi colo. Atât puteam; nu-mi terminasem studiile şi nici nu-mi doream să le termin. Un singur lucru mă interesa. Eram convins că sunt artist.

A murit şi bunicul în anul acela, cum se întâmplă uneori după o asemenea traumă, când un părinte îşi pierde copilul. Mama a fost primul lui copil şi au avut o relaţie minunată; el o iubea, iar ea îşi iubea tatăl – se vedea cu ochiul liber. La momentul respectiv încă făceam livrări pentru *Show Business* şi într-o zi am leşinat pe drum. Probabil din cauza foamei şi a traumei de a-mi fi pierdut şi bunicul.

Era un om cald, cu o inimă bună, chiar dacă se născuse într-o lume nemiloasă. Când s-a mutat în East Harlem, locul în care se stabiliseră mulţi sicilieni, familia lui a trăit printre gangsteri care nu deveniseră încă faimoşi în toată lumea, dar oamenii începeau să ştie de ei. Lumea aceea îi era la îndemână bunicului, putea pătrunde în ea uşor, dar, aşa sărac cum era, n-a vrut s-o ia pe drumul acela. După cum mi-a spus odată, n-avea el inimă să se bage în infernul ăla.

Bunicul a avut necazuri cu mama lui vitregă, aşa că la nouă ani s-a lăsat de şcoală, a fugit de acasă, angajându-se să lucreze pe un camion care transporta cărbuni, şi s-a întors abia după ce a împlinit cincisprezece ani. Era un puşti rebel, care hoinărea cu prietenii lui derbedei prin Upper Manhattan şi prin Bronx, pe vremea când acolo erau doar terenuri agricole. Când avea ocazia, făcea muncă de ucenic sau lucra la câmp şi dormea sub cerul liber. Asta se întâmpla la începutul anilor 1900, când toată lumea se deplasa mai mult pe jos sau cu căruţe trase de cai, iar el

locuia în inima unui oraş-port. Îşi alesese un drum greu, dar pentru el era ca o aventură.

În oraşul lui din Sicilia, meseria de zidar era aproape o tradiție, iar el s-a făcut tencuitor, cum fusese şi tatăl lui, şi a devenit tot mai priceput la meşteşugul ăsta pe măsură ce a înaintat în vârstă. Grație măiestriei lui familia noastră a rămas pe linia de plutire. Oamenii se minunau când îi vedeau lucrările. Fiul lui, unchiul meu, avea o vorbă: dacă ar fi fost la fel de talentat ca bunicul meu, tot New Yorkul ar fi fost al lui. Bunicul ne-a povestit că, în timp ce lucra odată într-o clădire elegantă de birouri din centrul Manhattanului, s-a întâmplat să fie pe-acolo Katharine Hepburn, care a ridicat privirea, l-a urmărit o vreme cum lucra sus, pe scară, şi i-a zâmbit. L-am întrebat:

— Şi cum era?

— Oh, era drăguță, avea o groază de pistrui.

Când eram mic, îl priveam lucrând chiar la blocul nostru, şi remarcam mereu cât de concentrat era. Intra într-un fel de transă: nu mai exista nimic altceva pe lume în afara lucrării. Îşi mişca mâinile cu atâta siguranță, atât de ferm şi de atent, făcea mişcări aşa de rapide şi de complexe. Concentrarea lui extraordinară te atrăgea şi pe tine, avea o solemnitate aparte, ca un pictor absorbit de pânza lui. N-am nicio îndoială că m-a marcat, căci aşa aveam să-mi privesc şi eu munca într-o bună zi. Nu vorbesc prea des despre el, dar m-a influențat enorm, m-au influențat inteligența şi umorul lui. L-a cunoscut şi Charlie şi a văzut din prima clipă ce ființă luminoasă era, cu câtă bunătate îi privea pe cei din jur. A văzut un om cu suflet. L-am iubit enorm de mult. Sunt astăzi aici datorită lui şi n-am să uit lucrul ăsta niciodată.

Începeam, în sfârşit, să cunosc oameni noi în Village, alți artişti sau actori. Un prieten de-ai mei, Tommy Negron, cu

care copilărisem în Bronx, era acordor de piane, iar eu eram convins că avea să ajungă un mare muzician. Mă lăsa să dorm pe jos în apartamentul lui. Avea un borcan mare plin cu monede de un penny[22] şi mai băgam şi eu mâna în el din când în când. Pe vremea aceea, un pumn de monede d-astea însemna o sumă bunicică. Alec Rubin era de multă vreme membru al Actors Studio[23], făcea parte din departamentul lor de regizori şi uneori era şi moderator. Îmi era simpatic şi monta spectacole într-un spaţiu micuţ de sub apartamentul lui de pe West Seventy-Second Street. Am făcut odată baie în cada lui, după care am coborât şi am jucat în *Why Is a Crooked Letter*. Spaţiul era atât de înghesuit, încât atunci când am început să fumez, în personaj fiind, o spectatoare mi-a întins scrumiera. Am jucat şi în spectacole pentru copii la Theatre East, parodii comice după câteva basme clasice. Într-una eram un vânător lăudăros care mergea s-o salveze pe bunica Scufiţei Roşii de lupul mare şi rău. În alta, eram un broscoi care se transformase în prinţ, dar voia să redevină broscoi fiindcă iubita lui era tot broască. Era un musical, trebuia să şi cânt. Mergeam să joc în reprezentaţiile de sâmbătă şi duminică după-amiază, încă pe jumătate ameţit de cu o seară înainte. Cântam şi dansam în spectacolele astea şi, cumva, o scoteam la capăt. Mă plăteau bine, aşa că aveam bani de mâncare şi de cheltuială pentru restul weekendului.

---

[22] 1 penny reprezintă 0,01 dolari americani.

[23] Organizaţie pentru actori profesionişti, cunoscută mai ales pentru dezvoltarea şi predarea actoriei. Principiile de bază („Metoda”) pornesc de la creaţia regizorului rus Konstantin Stanislavski şi încurajează o interpretare sinceră şi realistă, prin folosirea sentimentelor, a trăirilor şi chiar a experienţelor actorilor, precum şi printr-o empatie profundă faţă de personaje. Are sediul în New York şi, începând din anul 2017, copreşedinţii organizaţiei sunt Ellen Burstyn, Alec Baldwin şi Al Pacino.

Actors Gallery era un teatru micuț din SoHo, urcai niște trepte și ajungeai la o încăpere în care aveau loc maximum douăzeci și cinci-treizeci de persoane. Șef era Frank Biancamano, care îmi fusese și dispecer când aveam șaisprezece ani și făceam pe mesagerul pe bicicletă. Când am intrat la castingul lui, m-a întrebat:

— Parcă te știu de undeva?

Am fost un pic stânjenit când l-am văzut, mă prezentam ca actor în fața unui om care mă știa curier. Am rămas în picioare, cu umerii încovoiați a stinghereală și arătându-i mai multe laturi ale figurii mele, prefăcându-mă sensibil, fiindcă nu voiam să mă recunoască. Dar i-a plăcut proba pe care am dat-o, a văzut ceva în mine și m-a primit.

A început să-mi dea roluri în piese ca *Război cu Troia nu se face*, a lui Jean Giradoux, și *Mario și magicianul*, a lui Thomas Mann, chestii captivante. Pe urmă mi-a dat un rol în *Creditors*, o piesă cu doar trei personaje, scrisă de August Strindberg. Era o poveste ciudată, despre o femeie și doi bărbați – unul era fostul ei soț, iar cu celălalt de-abia se căsătorise –, pe care nu eram convins c-o înțelegeam întru totul. Dar acum lucram alături de actori cu multă experiență. Jucau extraordinar, iar eu făceam parte din lumea lor.

Și apoi, într-o noapte, pe scenă, din senin, s-a întâmplat. Mi-a fost dezvăluită puterea expresivității, așa cum n-o mai simțisem niciodată. Nici măcar nu o căutasem. Asta e frumusețea lucrurilor de genul ăsta. Nu le cauți. Am deschis gura și am înțeles, cumva, că pot vorbi. Rosteam cuvinte, și erau cuvintele lui Strindberg, dar le spuneam ca și cum erau ale mele. Lumea era a mea, sentimentele erau ale mele și treceau dincolo de South Bronx. Părăsisem tărâmul familiarului. Devenisem parte din ceva mult mai vast. Îmi descoperisem o profunzime neștiută până atunci, sentimentul că făceam parte dintr-o lume întreagă, nu dintr-

un singur loc din universul ăsta. M-am întrebat: Ce se întâmplă? Mă simt de parcă plutesc. Da, ăsta e. Ăsta e lucrul cel mai important, iar acum trebuie doar să întind mâna şi să-l ating. E aici, iar acum ştiu că e posibil. Dintr-odată, în clipa aceea, m-am simţit universal.

Am ştiut pe loc că din acel moment nu aveam să-mi mai fac griji niciodată. Că mâncam, că nu mâncam. Că făceam bani, că nu făceam bani. Că eram faimos, că nu eram faimos. Nu mai însemna nimic. Iar ăsta e un mare noroc în industria noastră – să nu-ţi pese de lucrurile astea. În faţa mea se deschidea o uşă, nu spre o carieră, nu spre succes sau avere, ci spre spiritul viu al energiei. Primisem şansa de a privi în mine însumi şi nu puteam decât să spun: Vreau să fac asta pentru totdeauna.

3

UN TIGRU ŞI UN INDIAN

Herbert Berghof nu-şi ieşea uşor din fire, iar eu reuşisem să-l înfurii. Şi asta doar fiindcă mă văzuse jucând.

La HB Studio se obişnuia ca, din când în când, toate grupele de la cursurile de actorie să se adune într-o sală de seminar, fiecare profesor să aleagă unul sau doi dintre elevii lui şi aceştia să interpreteze o scenă sub privirea atentă a lui

Berghof. Era, în bună măsură, o onoare să fii ales, iar nivelul actoriei era, în general, excelent.

Charlie ne alesese pe mine şi pe un coleg să punem în scenă o selecţie scurtă dintr-un film de televiziune numit *Crime in the Streets*, despre o gaşcă de puştani din New York. Mai lucrasem la scena respectivă şi la alte cursuri de actorie, chiar şi cu Charlie, aşa că avea încredere că-mi va ieşi bine. Mi-am pus un maiou alb, care mi se părea că i se potriveşte personajului, şi am jucat cu energia pe care o simţeam necesară.

Când am terminat, m-am întors la locul meu, lângă Charlie, în camera pe jumătate scăldată în întuneric. Charlie m-a strâns uşor de braţ şi mi-a spus:

— Ai fost grozav, Al. Ai fost grozav.

M-au bucurat cuvintele astea, dar ceva din atitudinea lui mi-a lăsat impresia c-ar vrea să-mi mai zică ceva, însă era forţat să vorbească în şoaptă, fiindcă în jurul nostru erau ceilalţi profesori şi cursanţi. Am simţit că ceva nu e în regulă.

De la locul lui, din faţa sălii, Berghof a început să comenteze scena. Era un austriac sobru, care fugise din Viena înainte de război. L-am văzut înroşindu-se la faţă de mânie când a izbucnit în direcţia mea.

— Cine te crezi? a explodat. Cine ţi-a permis ţie să faci... aşa ceva?

Clocotea de furie şi indignare. În tot timpul ăsta, Charlie mă strângea în continuare de braţ şi-mi spunea în şoaptă:

— Ai fost grozav.

Ca actor, reprezentaţia pe care o dai, felul în care joci reflectă întotdeauna viziunea şi sentimentele tale. Nu doar faţă de cuvintele aşternute pe pagina respectivă, ci orice simţi în momentul acela – problemele tale, *issues*, cum le-am zice în ziua de azi. Iar adesea nu ştii nici tu ce simţi până în clipa în care eşti pe scenă şi rosteşti replicile. Însă

ceea ce faci este mereu o expresie a sinelui tău. Eu doar jucasem o scenă care credeam că exprimă ceva din mine, întrupasem un gen de om pe care îl cunoscusem pe vremuri şi o lume în care petrecusem destul timp.

Nu reuşeam să-mi dau seama ce făcusem de-l tulburasem atât de tare pe Berghof. Era un actor respectat şi o forţă uriaşă în lumea teatrului – regizase producţia originală de pe Broadway *Aşteptându-l pe Godot* –, iar părerea lui însemna ceva. Poate că, instinctiv, nu mă agrea pe mine sau avea ceva cu oamenii ca mine. Arătam de parcă venisem de pe stradă. Mă mai lovisem în viaţă de prejudecăţi de genul ăsta. Credea că exagerez? Eram prea dezbrăcat? Ar fi fost mai bine să port o pelerină, ceva?

Asprimea neobişnuită a reacţiei lui m-a urmărit o bună bucată de timp – decenii întregi. Când trecusem deja de şaptezeci de ani, iar Charlie era grav bolnav – avea scleroză în plăci –, îl vizitam la spital, în Santa Monica, mă aşezam lângă patul lui şi trăncăneam. Într-o zi am adus vorba despre ce se petrecuse în sala aceea de seminar, cu atâţia ani în urmă.

— Hei, Charl, i-am zis, mai ştii scena aia pe care am făcut-o odată, când Berghof a luat-o razna?

— Da, ţin minte ziua aia. M-am mai gândit şi eu la ea.

— Ce crezi că s-a-ntâmplat atunci? Ce l-a supărat, de fapt?

Şi Charlie mi-a răspuns:

— Cred c-a văzut viitorul.

Era începutul anilor ’60 şi în lumea actoriei se petrecea ceva. M-am întrebat dacă schimbarea aceea îi era străină unui om ca Herbert Berghof. Poate că nu-i plăcuse pasajul pe care îl alesesem, nu rezona cu el sau nu-i plăcuse cum fusese interpretat. Nu doar scena mea, ci şi celelalte fragmente, jucate în ziua aceea de colegii mei, erau în afara ariei lui de înţelegere. Sau poate că, de fapt, nu era deloc un

şoc pentru el. Poate că oamenii ca Berghof văzuseră de ceva vreme locomotiva schimbării în zare, apropiindu-se cu viteză chiar de uşa lor. Poate că simțea că urma să fie scris un nou capitol, iar pe el n-avea să-l includă.

Totul începuse cu Brando. El era influența. Forța. Inițiatorul. Ceea ce crease el, alături de colaboratori ca Tennessee Williams şi Elia Kazan, era mult mai visceral. Era amenințător. Brando făcea parte dintr-un triumvirat de actori, împreună cu Montgomery Clift şi James Dean. Clift avea frumusețea şi sufletul, vulnerabilitatea. Dean era asemenea unui sonet, compact şi frugal, capabil să exprime atât de mult cu doar un gest sau o nuanță. Iar dacă Dean era un sonet, Brando era un poem epic. Era chipeş. Era carismatic. Era talentat.

Este o secvență faimoasă din *Un tramvai numit dorință*, în care Brando îşi pierde mințile în timpul jocului de cărți, ajungând să urle la baza scărilor: „Stella! Stella!" Tensiunea din scena aceea este construită treptat, datorită felului în care a regizat inițial piesa Elia Kazan şi a modului în care a păstrat-o Brando în memorie, după ce a jucat-o seară de seară. Dar până a ajuns să facă şi filmul, Brando devenise deja o forță a naturii. Trăiai secvența aia aşa cum trăiai o tornadă sau un muson. Atât de captivantă era.

Însă evoluția – mai ales profesională – are mereu darul de a nelinişti oamenii. Brando atrăgea furia multora. Unii ziceau că mormăie când îşi spune replicile. Ziceau că are trăsături prea fine, prea delicate. Ziceau că-i place să-şi etaleze pieptul. Dacă îi denigrau abordarea actoricească, o făceau fiindcă nu vedeau tehnica din spatele ei. Dar el a reuşit să deschidă o uşă spre propria lume interioară, aşa a putut să se dezvăluie şi să comunice cu publicul, astfel încât cei care-l priveau să se identifice cu el.

Datorită lui Brando au apărut actori precum Paul Newman, Ben Gazzara, Anthony Franciosa şi Peter Falk,

oameni ca John Cassavetes, care era în sine un fenomen aparte. Aceştia erau idolii erei de dinaintea erei mele, actorii care depăşiseră deja universul studiourilor, erau afară, în lume, de mai mult de un deceniu când am ajuns eu acolo. Şi pe urmă Dustin Hoffman a aruncat uşa în aer, pur şi simplu, deschizând calea şi pentru alți actori.

Când am aflat despre el, Dustin îi era elev lui Lee Strasberg la Actors Studio. Ceilalți cursanți vorbeau despre el cu un soi de venerație stranie, de parcă era o fantomă sau un criminal căutat de poliție. În jurul numelui său era o energie atât de intensă, încât trebuia să-l vezi cu ochii tăi, să te convingi dacă se ridica la înălțimea reputației lui formidabile.

Pe urmă a pus mâna pe el Mike Nichols, l-a acaparat cu totul pentru *Absolventul*. *Absolventul* era un film contemporan, ancorat în prezent, o critică la adresa lumii în care trăiam, şi i se potrivea perfect lui Dustin. A apărut la momentul ideal, exact când eram cu toții pregătiți pentru el. Iar succesul filmului l-a transformat pe Dustin în vedeta supremă.

Lucram în Boston când a avut premiera *Absolventul* şi mi-am zis: Asta e, s-a terminat. A spart bariera sunetului. Cel mai mult mă entuziasma să văd un artist atât de bun în ceea ce făcea, ceva original, ceva ce-ți dădeai seama că nu mai făcuse nimeni până atunci.

La începutul anilor ’60, ştiam cu toții că Marty Sheen avea să fie un mare actor. Încă juca în piese *off Broadway* când m-a văzut într-o zi la metrou. Eram pe peron, îmbrăcat într-un pardesiu lung, care-mi ajungea până la glezne. Arătam de parcă jucam un rol într-unul dintre filmele mute ale lui Charlie Chaplin. Trecuse cam un an de când locuiserăm împreună, iar carierele noastre o luaseră în direcții diferite. El lucra în mod constant, iar eu eram tot un amărât. Eram

la un pas de a întinde mâna, în speranța că avea să-mi arunce cineva o monedă. Mi-a zis:

— Salut, Al, omule, ce faci?

— Bine.

M-a privit lung, îmbrăcat cum eram în haina aia prăfuită, la mâna a doua, încălțat cu nişte pantofi rupți, mi se vedeau degetele de la picioare prin găuri, şi şi-a dat seama că probabil nu eram bine.

Dar a trecut peste toate astea şi m-a întrebat:

— Al, îmi faci onoarea – chiar cuvântul ăsta l-a folosit, „onoarea" – să fii dublura mea în spectacolul în care joc acum?

Juca în *The Wicked Cooks*, de Günter Grass, o piesă neobişnuită, alegorică, care îl solicita fizic foarte mult. Era lovit întruna cu obiecte de recuzită şi trântit pe jos. Sigur, eram amândoi conştienți că nu puteam fi dublură – nici pentru Marty, nici pentru altcineva. Şi nu din vreun motiv de ordin moral. Pur şi simplu, nu eram în stare s-o fac. Mi-aş fi dorit să fiu în stare, fiindcă aş fi făcut ceva bani aşa, dar, nu ştiu nici eu de ce, îmi pierd concentrarea când privesc pe altcineva jucând un rol pe care eu ar trebui să-l imit. Însă piesa asta era la Orpheum, pe Second Avenue, şi însemna practic să joc pe Broadway. Şi să câştig nişte bani. Aşa că i-am mulțumit şi i-am răspuns:

— Normal, Marty, sigur că da.

Credeam că accept de dragul lui Marty, fiindcă părea aşa entuziasmat de revedere. Ținea la mine şi eu îl iubeam la fel de mult.

Evident că regizorul m-a urât din toată inima. A părut să aibă ceva cu mine din prima clipă. Arătam ca un anarhist. Oriunde mergeam, oamenii mă priveau de parcă se întrebau: „De unde a mai apărut şi tipul ăsta? Cine se crede?" Era ceva în ținuta mea, nu ştiu ce, însă îi deranja pe cei din jur în anumite situații, de obicei în teatru. Când

aveam de-a face cu persoane aflate într-o poziție de autoritate, apărea un pic de tensiune. Regizorul era un tip pe nume Vasek Simek, care se comporta ca un dictator. Îi şi vedeam biciul invizibil din mână. Urla la mine:

— Actor metodic!

Era o tachinare răutăcioasă, o spunea ca pe o jignire. Pe urmă am aflat că, atunci când nu-i țineam locul lui Marty, trebuia să joc ca figurant, să fiu un soldat care doar se plimbă pe scenă. Eu nu ştiu nici măcar pe stradă ce să fac, cum să merg, darămite pe scenă? Mă prefăceam că mă plimb, dar de fapt plecam cu totul din teatru. Iar Simek se enerva tot mai tare. Mă uitam la el şi-mi spuneam: E imposibil, n-are cum să meargă.

Ştii ce a trebuit să se întâmple. Exista un singur deznodământ posibil. În primul rând, a trebuit ca Marty Sheen să facă laringită. A venit într-o zi la repetiții tuşind şi horcăind. Eu probabil mă ascundeam prin vreun colț al teatrului, singur, şi citeam Spinoza, când m-a înşfăcat şi m-a privit drept în ochi.

— Al, frate, tovarăşul meu, trebuie să intri în locul meu, mi-a zis răguşit. Mi-am pierdut vocea. Dar poți să joci tu.

— Ce?

De-abia îl înțelegeam, atât de tare îi afectase laringita vocea. Mi-a răspuns:

— Intri în locul meu!

Încremenisem. M-am gândit că poate e o farsă, că din clipă în clipă o să vorbească normal şi o să izbucnească în râs. Dar nu glumea. N-am vrut să-mi dezamăgesc prietenul, dar nu ştiam absolut nimic despre ce făcea sau spunea el în spectacolul ăla. Ca şi cum ai fi prins în seiful unei bănci şi ai încerca să le explici tuturor că n-ai intrat acolo ca să-l jefuieşti.

I-am zis:

— Marty, nu pot. Nu ştiu replicile.

— Le inventezi.

— Nu pot să fac aşa ceva, Marty.

Aşa că n-am făcut-o, iar Simek m-a dat afară. Abia mai târziu am aflat că teatrul nici măcar nu mă plătea ca să fiu dublura lui Marty – mă plătea chiar Marty, din salariul lui. Voia să primesc banii ăia. Am vrut să i-i dau înapoi, dar nu i-a acceptat.

Stăteam într-o cantină evreiască din East Village, trist că-l dezamăgisem pe Marty, când am văzut un actor din spectacolul cu pricina, care juca foarte bine. A venit la mine, probabil avea impresia c-am nevoie de un sfat. Vorbea un pic sâsâit, lucru neobişnuit pentru un actor. Mi-a spus:

— Ascultă-mă pe mine, dacă aş fi în locul tău, m-aş întoarce şi-aş învăţa replicile.

Eram cel pe care lupii îl izgoniseră din vizuina lor. Fusesem exilat de un regizor dictator şi mă bucuram că scăpasem fără să mă şi împuşte. Tipul ăsta voia să-mi dea lecţii despre ce trebuia să fac? M-am gândit: Ştii ce-o să fac? O să mă duc acasă şi n-o să mă mai întorc niciodată. Şi aşa am încheiat şi cu asta.

La douăzeci şi cinci de ani, m-am făcut administrator de bloc, graţie prietenului meu din copilărie, Bruce din South Bronx, care mi-a pasat jobul lui într-o clădire de la intersecţia dintre Sixty-Eight Street şi Central Park West. El pleca, urma să se însoare, şi ştia că mi-ar fi prins bine o slujbă şi o locuinţă, aşa că acum aveam un acoperiş deasupra capului într-un cartier excelent. Câştigam paisprezece dolari pe săptămână şi aveam propriul apartament gratuit, căci nu plăteam chirie, chiar în blocul acela. Avea o singură cameră, micuţă, în care încăpea doar patul; când deschideai uşa, vedeai bucătăria şi baia, care n-avea niciun colţişor ascuns privirilor. La ferestre erau gratii, ca-n închisoare – dacă izbucnea un incendiu, n-aveai nicio

şansă să scapi. Ştiam că nu sunt pregătit pentru slujba asta. Pe uşa apartamentului meu scria SUPER[24], aşa c-am luat o fotografie de-ale mele, din cele artistice, lucioase, de douăzeci pe douăzeci şi cinci, şi am lipit-o deasupra cu nişte plasturi. O primisem de la Michael Avedon, rudă cu fotograful Richard Avedon, care mă văzuse în *Creditors*. Voise să mă fotografieze, ca să am ce trimite agenţilor şi responsabililor de castinguri. Ieşisem destul de bine, aşa c-am pus poza acolo – nu c-ar fi văzut-o cineva din industrie, ci fiindcă oricine ar fi venit în vizită la mine ar fi râs cu poftă.

Soţia lui Charlie, Penny Allen, venea pe acolo şi-mi dădea o mână de ajutor, spălând podelele pe holuri, aşezată în patru labe, fiindcă ştia cât de mult aveam nevoie de apartamentul ăla. Mă mutasem întruna de colo-colo, de cele mai multe ori sfârşind pe la câte un prieten şi dormind pe canapeaua sau pe podeaua lui. Apartamentul administratorului de-abia era suficient cât să stai singur cu gândurile tale. Într-o duminică, pe la 7 dimineaţa, a bătut cineva la uşă. Era o bătrânică simpatică, gătită cu o pălărioară elegantă, probabil în drum spre biserica de Ştiinţă Creştină[25] de pe strada noastră; stătea în pragul uşii şi mă privea lung. Am întrebat-o:

---

[24] În engleză, administratorul de bloc este *superintendent*, pe scurt *super* – cuvânt care şi în limba engleză are sensul secundar de „ca lumea”, un superlativ flatant. Astfel, juxtapunerea cuvântului „super” şi a fotografiei actorului aspirant, dar deznădăjduit, devine o autoironie dulce-amăruie.

[25] Ştiinţă creştină, set de convingeri şi practici ale membrilor Bisericii lui Hristos, Om de Ştiinţă. Creată în anul 1879 de Mary Baker Eddy, Biserica aderă la o formă radicală de idealism filosofic, pornind de la premisa că lumea materială este o iluzie, iar realitatea este pur spirituală. Bolile sunt şi ele o iluzie, iar bolnavii trebuie trataţi nu cu medicamente, ci prin rugăciuni menite să corecteze credinţele greşite care creează iluzia bolii. Această religie este

— Vă pot ajuta cu ceva?

— Aaah! mi-a răspuns, ținându-se de burtă.

Avea crampe. Aşa c-am invitat-o să folosească baia mea, care se afla în bucătărie, care ocupa cealaltă jumătate de apartament. După ce şi-a terminat treaba, mi-a spus la revedere, fără vreun „mulțumesc", fără vreun bacşiş, şi m-a lăsat cu o duhoare de nedescris, cum nu mai simțisem niciodată. Credeți-mă, nici la Zoo nu mai întâlnisem un asemenea miros. Trebuia să scap de acolo. Apartamentul era prea mic, nu puteam să rezist în duhoarea aia. M-am aşezat pe o bancă în Central Park West, simțindu-mă teribil de oropsit şi marcat de întâmplarea asta. Dacă ar fi trecut pe acolo vreo cunoştință şi m-ar fi văzut aşa, sigur m-ar fi întrebat: „Doamne, Dumnezeule, Al, ce-ai pățit?"

Îmi petreceam cea mai mare parte a timpului acasă, ascultând Mozart la un gramofon vechi. A fost o perioadă în care Charlie şi Penny se certau, aşa că, din când în când, el venea la mine cu fetița lor drăgălaşă, Deirdre, iar ea sărea pe pat în timp ce eu şi Charlie dădeam gata nişte sticle de bere. Apoi, pe la ora 2, mergeam cu toții la barul de pe colț, pe Sixty-Ninth Street, şi îi luam micuței Deirdre un Shirley Temple cu care să se delecteze în timp ce noi continuam să bem, turuind ce pasaje ne veneau în minte din Cehov, Dylan Thomas şi Eugene O'Neill. Nu puteam să stăm foarte mult, fiindcă nu ne permiteam mai mult. Treaba pe care venea Charlie s-o facă la mine nu era niciodată, dar niciodată făcută.

Uneori, tipele tinere din bloc îmi vedeau fotografia pe uşa Administrației. Îşi dădeau seama că sunt actor şi le stârneam un pic interesul. Eram un bărbat tânăr şi n-aveam iubită la momentul respectiv, aşa că mai aveam câte

---

faimoasă în lumea largă mai ales grație publicației sale, *The Christian Science Monitor*, care a primit şapte premii Pulitzer.

o aventură. Una dintre fetele cu care m-am văzut era din Midwest, de la țară. Nu ştiu ce o adusese la New York, dar era tare dulce. După una dintre întâlnirile noastre amoroase, stăteam amândoi întinşi în pat. Era aşa de îngustă camera, încât dacă întindeam brațele, lungit în pat, atingeam ambii pereți; trebuia să te cațări pe la picioarele patului ca să te urci în el, nu aveai loc prin lateral. Stăteam tolăniți, plăcut obosiți, uitându-ne în sus, spre tavanul scorojit şi plin de crăpături. Era linişte. Apoi, pe neaşteptate, fata a izbucnit, cu accentul ei pronunțat:

— Aoleu, dacă m-ar vedea mama acuma! Ar lua-o rrraaaaazna!

Într-o zi, când eram acasă, în apartamentul meu de administrator, probabil ascultându-l pe Stravinski, cu o bere Ballantine în mână şi cu o țigară atârnată leneş în colțul gurii, a trecut un tip pe la mine să-mi lase un scenariu de Israel Horovitz. Era o piesă scurtă, într-un singur act, *The Indian Wants the Bronx*[26], despre un bărbat din estul Indiei, care se întâlneşte pe Fifth Avenue cu doi derbedei americani. Indianul îşi caută fiul, ale cărui adresă şi număr de telefon le are notate pe hârtie, dar nu ajunge în cartierul în care trebuia să ajungă şi nu ştie engleză. Derbedeii n-au de gând să-l ajute, dimpotrivă, îşi bat joc de el şi-l hărțuiesc. Piesa asta era diferită de tot ce mai citisem eu până atunci. Avea un aer mistic, chiar periculos – simțeai că indianul este cu totul depăşit de situație şi că avea să se întâmple ceva rău odată ce i-a întâlnit pe cei doi tineri. Însă la un nivel profund, era o poveste despre felul în care oamenii vorbesc unii cu alții fără să lege o conexiune. Era o piesă frumoasă şi pe alocuri chiar amuzantă.

---

[26] În traducere literală, *Indianul vrea Bronxul*, idee la care face referire titlul capitolului de față.

Israel aflase despre mine de la Tullio Garzone. Tullio era prieten cu Penny Allen şi-mi fusese regizor când jucam în spectacole pentru copii, ca *The Adventures of High Jump*. Acum regiza prima punere în scenă a piesei lui Israel, iar Penny mă recomandase pe mine. Dacă nu era Penny, nu era nici Tullio; dacă nu era Tullio, nu aveam nici şansa să joc în *The Indian Wants the Bronx* şi nu ar fi existat un întreg şir de evenimente care au pornit de la spectacol. Dar eu, evident, încă nu ştiam nimic din toate astea – ştiam doar că Israel şi Tullio vor să joc rolul unuia dintre derbedei, un tip pe nume Murph. Era un pic ciudat, destul de imprevizibil. Îl priveai şi-ţi spuneai: E în stare de chestii mult mai grave de atât.

La momentul acela din viaţa mea de actor, jucasem destule roluri exotice: pungaşi, cartofori, artişti, soldaţi. Într-un fel, pregătirea pentru un rol este mereu la fel. Trebuie să te mobilizezi astfel încât să te poţi aduce pe tine însuţi în rolul acela. Trebuie să ajungi să cunoşti o altă persoană din tine. Bănuiesc că-n mine sunt o grămadă de euri.

Când vorbesc despre instrumentul lor de lucru, actorii se referă la întreaga lor fiinţă: persoana ta, cu totul, cu trup, cu suflet. Cu asta joci, fiinţa ta absoarbe lucruri şi apoi le eliberează în lume. Iar atunci când simt că un rol mi se potriveşte, nu trebuie să depun niciun efort ca să obţin un sunet armonios din instrument. Va cânta, iar notele vor veni de la sine. Totodată, voi vrea s-o fac. Voi vrea să lucrez. Vreau să cânt la instrumentul meu fiindcă melodia va curge firesc. Şi am simţit toate astea în legătură cu *The Indian Wants the Bronx*. Povestea aducea cu unele experienţe prin care trecusem şi îmi puteam transpune toată viaţa în rolul acela. Frâiele erau la mine şi puteam să strunesc calul. Murph era, practic, un fel de reîncarnare a lui Cliffy şi a

celorlalți băieți din gaşca mea, şi poate c-aş fi ajuns şi eu ca el dacă n-aş fi descoperit actoria.

Am repetat într-o mansardă de pe Bleecker Street şi i-am invitat şi pe Charlie şi Penny. S-au aşezat pe jos, sprijiniți cu spatele de un perete, iar când s-a terminat Charlie mi-a zâmbit larg şi mi-a zis:

— Ai reuşit, Al. Ăsta-i momentul tău!

— Serios? Aşa zici? i-am răspuns.

Am mers toți trei – Charlie, Penny şi cu mine, familia mea adoptivă – la un bar de pe Canal Street şi am sărbătorit viitorul meu îmbătându-ne zdravăn. Ce sărbătoream? Ce viitor? N-aveam bani nici să trec strada. N-aveam oferte, n-aveam impresar, n-aveam nimic. Dar eram încântat. Vorbele lui Charlie mă convinseseră că ăsta era. Momentul meu.

Am făcut în Connecticut câteva lecturi ale piesei cu public în sală, apoi am mers în Provincetown, la Gifford House, care era atât de mică, încât publicul trebuia să treacă peste scenă ca să iasă din sală. Şi chiar s-au ridicat şi au ieşit, uneori şi-n timpul spectacolului. Treceau atât de aproape de mine, încât aş fi putut să întind piciorul şi să le pun piedică – însă n-am făcut-o. N-am ieşit din personaj. Spectacolul dura doar o oră, fără pauză, n-am să înțeleg niciodată de ce plecau, singurul motiv posibil era că nu le plăcea.

Pe vremea când fusesem curier pentru Standard Oil, în Rockefeller Center, lucrasem cu un tip, John Cazale. Era cu câțiva ani mai mare decât mine, uscățiv, cu gesturi reținute. Avea o modestie aparte, dar şi o doză de realism, un soi de pragmatism cu privire la felul în care funcționează lumea. Părea să ştie câte ceva despre absolut tot. Cunoştințele mele de politică globală se limitau la faptul că murise Hitler şi ăsta era un lucru bun. Dincolo de asta, habar n-aveam ce se petrecea în lume. Johnny citea *The New York Times*, înțelegea tot ce se discuta şi-mi explica şi mie. Sau încerca, cel puțin.

Spre marea mea surprindere, când am sosit în Provincetown ca să începem repetițiile, am dat de John Cazale, care fusese angajat să joace rolului indianului. Era cel mai blând om din lume, dar avea un mod ieşit din comun de a repeta. Nu voia să spunem replicile, pur şi simplu. Când aveai o scenă cu John, trebuia s-o diseci cap-coadă şi el punea la îndoială fiecare replică, fiecare cuvânt ales. Era o dare de seamă. Te întreba:

— Ce fac? Stau aici, în picioare. Cum mi se pare chestia asta? Nu ştiu cum mi se pare.

Se numeşte narațiune inconştientă. Şi el aşa funcționa. Pe urmă, fără să-ți dai seama, tot vorbind şi vorbind, şi vorbind, alunecai în scenă odată cu el. Jocul actorilor presupune un anume grad de încredere, la fel ca mersul pe sârmă. Jucând alături de John, am simțit că mi-am găsit un partener de scenă pe viață.

Jucam deja în *The Indian Wants the Bronx* de vreun an, cu întreruperi, când au hotărât să-l aducă la Astor Place Theatre, *off Broadway*. Producătoarea care se ocupa de transferul spectacolului, o tipă pe nume Ruth Newton, a zis:

— Eu nu ştiu cine e Al Pacino ăsta. Vreau să-l cunosc în persoană.

Nu mai lucram ca administrator de bloc. Nu cred că fusesem dat afară – am plecat, pur şi simplu, şi nu mai țin minte de ce. Am trăit atâtea întâmplări şi aventuri nebuneşti în apartamentul acela, prea multe ca să le mai povestesc aici. A fost o perioadă relevatoare pentru mine şi mi-o amintesc cu mult drag. Mi-am lăsat toate lucrurile acolo când am plecat – n-am luat decât un permis pentru depanarea boilerelor, prima şi singura mea diplomă. M-am aventurat în provincie, mai precis în Boston, şi am intrat în arena trupelor de teatru, începându-mi viața în teatrul de repertoriu.

Aşadar, când am venit în New York pentru interviul cu Ruth Newton, m-am îmbrăcat cu hainele personajului pe care îl jucam în Boston – un costum albastru din trei piese, cămaşă, cravată. M-am gândit că aşa se face, atâta m-a dus capul. Am făcut cunoştinţă, am salutat-o, apoi am plecat. I-a spus lui Israel:

— E prea cuminte pentru rolul ăsta. Zici că-i un prinţişor. Nu e ce trebuie.

Israel s-a enervat şi i-a răspuns:

— Nu-i aşa, tipul ăsta a fost grozav în rolul lui. Şi o să fie în continuare grozav. Crede-mă!

Ba chiar i-a şi arătat o cronică a spectacolului nostru din Provincetown, în care scria: „Ţineţi minte numele Al Pacino. Într-o zi, o să-l ştie toată lumea". Dar ea tot i-a zis:

— Nu, trebuie să participe la casting.

Eram revoltat. Trebuia să particip la casting pentru un rol pe care *eu* îl creasem? Era ca şi cum îl scrisesem eu. Era piesa *mea*. M-am dus la Charlie şi i-am zis:

— Vor să merg la casting pentru spectacolul ăsta. Îţi vine să crezi aşa ceva? Nu mă duc!

— Al, sper că-ţi dai seama că, dacă nu te duci, nu primeşti rolul. Dacă te duci, *poate* îl primeşti. Ai de ales?

Charlie ar fi înţeles şi dacă nu m-aş fi dus. Ştia că mă simţeam jignit. Însă, în acelaşi timp, ştiam amândoi ce trebuia să fac.

Am băut o bere şi m-am dus la casting. Am mers într-o cameră de la subsolul teatrului, de sub scenă, unde aşteptau şi ceilalţi actori, printre care şi câţiva tipi pe care îi ştiam de la Actors Studio. Pe măsură ce erau strigaţi, unul câte unul, se duceau şi-şi citeau replicile cu un asistent de regie. În tot timpul ăsta, mă gândeam: Cum să fac aşa ceva? E umilitor. M-am auzit strigat – „Al Pacino, pentru rolul Murph" –, am pornit pe scări, am urcat pe scenă şi am simţit că sunt într-o formă de zile mari. Personajul meu

privea o clădire de peste drum. Acolo stătea asistentul social care se ocupa de el şi la care era obligat să meargă. Murph intra în scenă împreună cu alt puşti din grupul lui; se hârjoneau, se încăierau şi cântau ceva în gura mare, uitându-se spre fereastra deschisă a asistentului social, apoi venea prima mea replică din spectacol:

— Băi, Faţădepăsărică!

Am apucat să joc vreo treizeci de secunde din scenă, că a şi apărut Israel, venind aproape în fugă pe interval şi strigând:

— Opreşte-te, opreşte-te! Ai obţinut rolul!

Primului critic de la *The New York Times* care a scris despre *The Indian Wants the Bronx* nu i-a prea plăcut spectacolul şi nici măcar n-a pomenit actorii, fiindcă nu ştia niciunul dintre ei. Însă a urmat cronica lui Clive Barnes, cel mai mare critic de teatru de la *The Times*, care era din Marea Britanie şi care era cunoscut pentru gusturile alese şi pentru rafinament. El ne-a lăudat cu atât entuziasm, pe mine şi spectacolul cu totul, încât au început să folosească citate din cronica lui pentru promovare. Au venit tot mai mulţi oameni să vadă spectacolul, a început să se construiască un renume. În anii care trecuseră de când puseseră Julian Beck şi Judith Malina bazele Living Theatre, spectacolele *off Broadway* deveniseră mult mai la modă şi chiar scoteau un pic de profit. Nu aveau să concureze pe bune cu spectacolele mari, de pe Broadway, dar tot câştigai nişte sume decente. După energia boemă şi nonconformistă de la finalul anilor ’50 şi începutul anilor ’60, teatrul *off Broadway* devenea mai formal. Şi eu, şi John Cazale am câştigat Premiul Obie pentru spectacolul ăsta – echivalentul Premiilor Tony pentru spectacolele *off Broadway*. Am mers cu *The Indian Wants the Bronx* la festivalul din Spoleto, în Italia, şi am petrecut acolo două săptămâni în vara aceea. Dacă nu aş fi renunţat, aş fi jucat

şi acum rolul lui Murph. Mulţi ani după aceea visam că jucam în *The Indian Wants the Bronx* sau că mergeam pe undeva cu spectacolul ăsta. Atât de mare a fost impactul pe care l-a avut asupra mea. Cu el am intrat în lumea actoriei – înainte, simţeam mereu că sunt undeva în afara acestei lumi, privind-o din exterior. Spectacolul acela a fost punctul culminant al unei vieţi care începuse odată cu serile în care mă ducea mama la film, copil fiind; după *The Indian Wants the Bronx*, totul s-a schimbat.

Şi foarte multă lume îl văzuse. Faye Dunaway, care tocmai jucase în filmul *Bonnie şi Clyde* şi care era una dintre cele mai mari vedete de la momentul acela, a venit să vadă spectacolul şi l-a sfătuit pe managerul ei, Marty Bregman, să se intereseze de puştiul care îl juca pe Murph. Marty lucra deja cu Judy Garland, Barbra Streisand şi cu o tânără actriţă aflată la început de drum, Bette Midler, şi a venit la spectacol împreună cu superimpresarul David Begelman. După reprezentaţie, m-au căutat în culise, iar Marty mi-a spus c-ar vrea să merg la el la birou, să stăm de vorbă.

Lucra într-o clădire impunătoare, pe Fifty-Fourth Street, între Lexington şi Third. Pe holul de la intrare, înainte să ajungi la lifturi, trebuia să treci de un control de securitate, iar paznicul m-a măsurat din cap până-n picioare. Eram obişnuit să fiu studiat aşa, privirea asta însemna: „Mai bine îţi vezi de drum, n-ai tu treabă aici”. Între timp, am devenit ceva mai deschis, însă atunci îmi lipseau anumite abilităţi de ordin social. Eram nonconformist şi cam inabordabil. I-am explicat paznicului c-am venit la Marty Bregman şi apoi am auzit ce-i spunea la telefon cuiva din biroul lui Bregman:

— E cineva aici care zice că are o întâlnire cu dumneavoastră...? Nu ştiu ce să zic, cam ponosit, aşa...? În regulă, îl trimit.

Începusem nemaipomenit de bine.

Biroul lui Bregman „strălucea” de succes şi prosperitate. El stătea în spatele unui birou din lemn frumos lăcuit, iar priveliştea de la ferestrele lui îţi permitea să cuprinzi cu privirea tot Manhattanul. Reprezenta o mulţime de vedete – lista lui de clienţi era de-a dreptul intimidantă. Nu-mi dădeam seama dacă aş fi putut să-mi găsesc locul printre ei. S-a ridicat să mă întâmpine şi să-mi strângă mâna, iar eu am avut impresia că zăresc ceva: sclipirea unei mâner sidefiu sub sacou, într-o parte. Mi-am dat seama că era un pistol. Avea permis de portarmă şi umbla cu un revolver la el, ca să se poată proteja – mergea greu, cu un şchiopătat pronunţat. Se îmbolnăvise de poliomielită în copilărie, dar n-a lăsat niciodată lucrul ăsta să-l afecteze. Mai târziu am aflat că-n tinereţe făcuse şi contrabandă cu alcool. Cel puţin aşa se zvonea. Nu l-am întrebat niciodată.

Bregman avea un aer de Gatsby. Era un tip arătos, la vreo patruzeci şi ceva de ani, şi avea un mod foarte elegant de a vorbi, însă cu mine a discutat de la egal la egal, m-a făcut să mă simt în largul meu. Mi-a zis:

— Uite care-i chestia, pe Dustin Hoffman l-am ratat. N-o să mai fac aceeaşi greşeală. Vreau să te reprezint şi o să mă ocup şi de bani, orice sume ai nevoie. O să te ajut.

Nici în ruptul capului n-aş fi împrumutat bani de la el, tipul cu pistol la brâu. Nu voiam să-mi fac genul ăsta de obligaţie. Dar când mi-a spus lucrurile astea mi-am dat seama că era serios şi că avea să se implice cu adevărat, să se ţină de cuvânt. Era un om influent şi era dispus să-şi folosească influenţa ca să mă ajute. Avea să-mi fie alături pe termen lung şi să mă susţină.

Bregman era dintr-o zonă din Bronx aproape vecină cu cea în care copilărisem eu, şi mi-am zis: Omul ăsta a crescut pe stradă. Ştie ce-i viaţa, s-o zicem p-aia dreaptă. M-am văzut cu Charlie şi i-am povestit despre întâlnire. I-am spus:

— Am şi... n-am încredere în el.

Însă eram conştient că Marty avea o experienţă şi un rafinament care mie îmi lipseau. Nu căutam un egal, căutam un om care să-şi facă treaba mai bine decât aş fi putut eu s-o fac.

Când am mers în Boston ca să joc teatru de repertoriu, am descoperit altă lume şi am început să dobândesc cunoştinţe şi o perspectivă nouă, dincolo de New York şi de cercul modest al influenţei lumii *off-off Broadway*, care la momentul respectiv erau cam tot ce ştiam despre teatru. Jucam roluri diferite. Eram plătit şi aveam bani de mâncare. Şi lucram alături de alţi actori de repertoriu, care erau cam de vârsta mea – douăzeci şi cinci–douăzeci şi şase de ani, pe acolo –, însă păreau să ştie lucruri despre care eu nu aveam habar. Sigur, aveam cărţile mele de Cehov, citite şi răscitite, cu colţurile îndoite, şi albume de muzică clasică, dar am simţit că mi-a fost dezvăluit unul dintre marile secrete ale Universului atunci când m-au iniţiat în muzica celor de la The Mamas & the Papas.

Teatrul Charles Playhouse mă angajase să joc în *Awake and Sing!*, o piesă de Clifford Odets, despre o familie de evrei săraci, în timpul Marii Crize. Mă simţeam pierdut, nu prea ştiam de unde s-o apuc. Eram în culise, înaintea uneia dintre reprezentaţii, şi un coleg, actorul John Seitz, citea ziarul. Dar când m-a văzut l-a închis repede şi l-a acoperit cu mâinile. Apoi i-a venit rândul să intre în scenă şi a plecat. A lăsat ziarul acolo.

La fel ca Oedip, *trebuia* să ştiu. Am deschis ziarul şi am văzut o cronică a spectacolului nostru. Era mai mult decât laudativă, efectiv îl ridica în slăvi. Rând pe rând, actorii din rolurile principale erau elogiaţi pentru jocul lor. Cei din rolurile secundare, la fel. După care ajungea la mine şi scria aşa: „Dacă reuşiţi, printr-o minune, să-l ignoraţi pe Al Pacino, cu atât mai bine. El este singurul care trage

spectacolul în jos". Chiar când terminam de citit, am auzit semnalul sonor răsunând dinspre difuzorul din tavan. Însemna că trebuie să intru pe scenă. Aşa că am păşit în faţa publicului, după ce citisem o critică nimicitoare, cea mai dezastruoasă cronică din cariera mea de tânăr actor, şi mi-am făcut intrarea pe scenă râzând. Uneori e mai sănătos să râzi şi atât. N-am mai citit cronici de atunci, dar aceea m-a urmărit multă vreme. Încă ţin minte cât m-a durut. Însă am avut următorul gând, extrem de simplu: Probabil că tipul ăsta nu mă place, pur şi simplu. Se mai întâmplă, aşa-i fiara asta de viaţă.

În stagiunea aceea m-am descurcat mult mai bine când am jucat în *America Hurrah*, la acelaşi teatru. Jean-Claude van Itallie scrisese trei piese scurte, iar eu jucam în două dintre ele. Într-un segment, jucam un profesor de sport efeminat, snob şi foarte plin de el, un rol teribil de amuzant. În celălalt, aveam rolul unui tip cam tocilar, de la o firmă care analizează audienţa emisiunilor de televiziune; jucam tot cu John Seitz, precum şi cu o actriţă tânără, pe nume Jill Clayburgh. Era o comedie ieşită din tipare şi mă distra mult rolul meu, aşa că mi-am făcut de cap. În fiecare seară ieşeam cu grupul, cântam în gura mare „Monday, Monday", indiferent dacă era la tonomat sau nu. Ne îmbătam toţi. Ne îmbătam în fiecare seară. Ne îmbătam de bucurie. Ne îmbătam de tristeţe. Eram beţi mereu. Asta-i viaţa de actor. Cum zicea Baudelaire: „Trebuie să vă îmbătaţi necontenit. Cu vin, cu poezie, cu virtute, după cum vă e felul"[27].

Într-o noapte, cam pe la ora 1 sau 2, după ce se închiseseră barurile, am ajuns cu toţii în Gloucester, beţi morţi, graţie milei unuia suficient de generos şi de treaz încât să ne ducă acolo cu maşina. Erau nişte stânci care se

---

[27] Charles Baudelaire, „Îmbătaţi-vă", în *Mici poeme în proză*, traducere de G. Georgescu, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 75.

întindeau până deasupra oceanului şi un pic înainte de răsărit m-am apucat, beat fiind, să le escaladez, punându-mi viaţa în pericol, fiindcă ştiam că în spatele meu vin, urmându-mă îndeaproape şi copiindu-mi mişcările, Jill şi prietena ei, Jennifer Salt. Drumul printre stânci şi crevase era tot mai complicat, mai şerpuit, iar la un moment dat m-am oprit lângă o lespede de piatră ce se ridica deasupra apei, curios care avea să apară pe după bolovanii uriaşi. Valurile înalte mă stropeau neîncetat pe obraji. Cine să fi fost, Jill sau Jennifer? Poate că, dacă ar fi fost Jennifer, aş fi fost cu ea în următorii cinci ani. Dar a apărut Jill şi ne-am privit lung. A venit lângă mine şi ne-am sărutat pentru prima oară acolo, deasupra oceanului, cu feţele ude în bătaia picăturilor ridicate de valurile care se spărgeau sub noi.

Mai avusesem relaţii, dar niciuna n-a fost ca povestea de iubire pe care am trăit-o cu Jill, versiunea noastră a unei poveşti de iubire, aşa cum credeam noi atunci că trebuia să fie. Era cu patru ani mai mică decât mine, aveam amândoi douăzeci şi ceva de ani şi ne începeam amândoi drumul în lumea actorilor profesionişti. Însă din alte puncte de vedere eram complet diferiţi – doi oameni născuţi în acelaşi oraş, dar care îl cunoscuseră cu totul altfel şi trăiseră vieţi diametral opuse. Ea era o fată din Upper East Side[28] pur-sânge, mersese la un liceu privat şi pe urmă la Sarah Lawrence. În curând, aveam să trăiesc atâtea momente palpitante, iar ea urma să joace un rol extrem de important în fericirea mea din acele momente. Nu ştiu dacă am avut o influenţă bună asupra vieţii ei, dar ea cu siguranţă a avut asupra vieţii mele. Aşa cum se întâmplă cu cele mai multe lucruri, cu cât te distanţezi mai mult, cu atât mai clar vezi

[28] Cel mai bogat şi mai elegant cartier al Manhattanului, respectiv al New Yorkului.

valoarea oamenilor. Iar în cazul ei asta am văzut: cât de prețioasă era. Mă făcea fericit. Şi ştiam amândoi că ținem mult unul la celălalt.

Ne-am mutat împreună într-un apartament-vagon, pe Fourteenth Street, între Avenue B şi Avenue C. Aveam doar două încăperi, cu o cadă în bucătărie şi WC-ul la comun, pe hol. Eram un cuplu mereu pus pe şotii şi făceam, în particular, tot felul de numere de comedie împreună, ca Nichols şi May[29].

S-a întâmplat de câteva ori să ajung acasă şi s-o găsesc pe Jill cu o pernă mare băgată pe sub bluză.

— Ce-ai pățit? o întrebam.

— Ah, nimic.

Ăsta nu mai era doar un număr de comedie. Voia să se mărite cu mine. Voia să facem un copil. Era felul ei de a-mi spune: Hai să ne punem pe treabă! Dar eu nu eram pregătit pentru aşa ceva, zău că nu eram. Eu o ştiam, ea nu.

Jill şi cu mine am jucat împreună într-un episod din serialul *N.Y.P.D.*, acela a fost debutul meu pe micile ecrane. Tocmai pe mine m-au ales, dintre atâția actori, să joc rolul unui provincial sudist care e împuşcat de un lunetist chiar în prima scenă. Când am urmărit episodul, mi-am dat seama că mai am nevoie de multă experiență ca actor de televiziune.

Nu cred că i-am fost un bun tovarăş de viață lui Jill. O neglijam. Beam şi luam pastile, iar ea n-o făcea niciodată, însă trebuia să se ocupe de mine când eram amețit. Nu o

---

[29] Duo comic alcătuit din Mike Nichols (1931–2014) şi Elaine May (n. 1932), care a cunoscut un succes semnificativ, cele trei albume de comedie scoase ajungând în Billboard Top 40. Cei doi au influențat numeroşi comici moderni, printre care se numără Jerry Seinfeld şi John Mulaney.

prețuiam cum trebuia. Dar ne-am şi distrat de minune împreună.

Odată am fost invitat în Los Angeles la o întâlnire cu Franco Zeffirelli, marele regizor al filmului *Romeo şi Julieta*, care dădea un casting pentru un film nou. Căuta actori tineri, dar eu aveam douăzeci şi şapte de ani şi eram înconjurat de adolescenți care dădeau probă pentru acelaşi rol ca mine. Oi fi părut eu tânăr, dar, dacă mă puneai lângă un puşti de şaptesprezece ani, nu mai era chiar aşa. Zeffirelli nu ştia cine sunt şi pe tot parcursul conversației mi-a vorbit despre interpretarea metodică pe un ton care îmi dădea de înțeles că nu era chiar încântat de idee – şi nici de mine, de fapt. Iar în tot timpul ăsta mă filma.

Toată viața am fost întrebat ce este interpretarea metodică şi cu ce se ocupă Actors Studio şi cred că n-am răspuns niciodată corect. Pot explica ce e Actors Studio. Nu e o şcoală; e un loc în care vin oameni care sunt deja actori profesionişti şi îşi dezvoltă abilitățile fără să trebuiască să plătească vreo taxă. Apari în fața unui moderator – care poate fi oricine, de la Lee Strasberg la Paul Newman, la Ellen Burstyn – şi a unui public alcătuit din colegii tăi actori, iar interpretarea ta este criticată fără să fii pus la zid şi fără răutate. Un loc în care actorii, regizorii şi dramaturgii pot face schimb de păreri şi de idei cu alți artişti. Nimeni nu-ți cere nimic, doar să descoperi. Poți să lucrezi la o scenă dintr-un film ori dintr-o piesă de teatru, ceva ce în alte părți n-ai fi lăsat să joci, iar în cele din urmă o poți scoate din Studio şi o poți duce în lume. Sau poți participa la întâlniri ani întregi, fără să interpretezi chiar tu vreo scenă, poți face parte din public. Imaginează-ți că eşti şomer şi bați străzile zi de zi, sau stai singur în casă, şi apoi afli despre un asemenea loc. Iar spiritul a ceea ce faci tu rămâne viu tocmai datorită lui.

La Actors Studio nu există nicio metodă. Fiecare vine cu propria metodă. Există o metodă de a scrie? Da, iei un pix şi te pui pe treabă. Nu întrebi un violonist sau un pianist dacă foloseşte o metodă. Exersează, se pregătesc. Încă de când eram un puşti la început de drum, m-am lovit de critici cum c-aş fi fost actor metodic – atunci nici măcar nu ştiam ce înseamnă. Metodă? Joc un rol într-un spectacol. Cum intru în el şi cum îl aduc la viaţă, asta e treaba mea, asta e încercarea mea. Să găsesc o cale de a-l aduce la viaţă în aşa fel încât să treacă prin mine. Însă la momentul respectiv nu ştiam cum să-i explic asta lui Zeffirelli. Sau oricui altcuiva.

Am mai stat câteva zile în LA, unde nu ştiam pe nimeni. Am cugetat şi am cutreierat şi am stat cu un pahar în mână, într-o cameră de hotel, privind uriaşul semn Hollywood, care, dacă îl fixai cu privirea suficient de mult, începea să invoce imaginea unor siluete: Cary Grant dansând cu Gina Lollobrigida, Boris Karloff mâncând un dovleac, Bette Davis şi Greta Garbo cântând în duet „Hooray for Hollywood”. Atunci mi-am zis: Aş face bine s-o iau din loc.

Vreo două zile mai târziu, am plecat acasă cu un zbor de noapte spre New York. Eu şi Jill locuiam acum la intersecţia dintre Ninety-First şi Broadway, într-un apartament care pentru mine era raiul pe pământ. Aveam patru camere şi un pian la care mai zdrăngăneam din când în când. Am intrat în casă ameţit după drumul cu avionul, am deschis uşa încetişor. Jill dormea dusă în patul nostru uriaş, m-am strecurat lângă ea. S-a mişcat un pic, încă pe jumătate adormită, şi mi-a zis un „Bună” somnoros. I-am şoptit:

— Bună. Nu vreau să te trezesc, dar am scris un cântec. Pot să ţi-l fredonez un pic?

— Bine.

Aşa că i-am cântat, într-un stil folk de zile mari, de parcă eram noua Joan Baez:

Cal-i-forn-ia
Cal-i-forn-ia
Cal-i-forn-ia
Niciodată n-o să mă întorc
Caaaaaaalll-iii-forn-iaaaaaa.

A pufnit şi a adormit la loc.

În domeniul ăsta, poţi să fii pe val, apoi să dispari, apoi să fii iar pe val. Am mers să lucrez pentru Joe Papp, într-un spectacol după o piesă intitulată *Huui Huui*. Joe Papp era unul dintre idolii mei. A realizat atât de multe pentru dramaturgia lui Shakespeare în New York, prin programul lui de vară Shakespeare in the Park[30]. Era genul de forţă mobilizatoare care apare extrem de rar în lumea teatrului, iar când a murit a lăsat în urmă un gol care nici până azi n-a fost umplut. Eram entuziasmat să lucrez cu Joe, pe care îl admiram, iar piesa mi se părea bunicică. Însă lui i se părea că durează prea mult să intru în rol. Papp n-avea răbdare. Se apropia momentul „nu ştim ce-o să ne facem", iar în teatru asta înseamnă că cineva trebuie să dispară, aşa că subsemnatul a fost dat afară. Marele actor Charlie Durning, alături de care jucam în spectacol, l-a implorat pe Joe să mă lase să rămân, să jucăm împreună, dar nu i-a ieşit. Şi, uite aşa, după succesul uriaş cu *Indian*, am fost concediat de la următorul rol în teatru. Asta da trezire la realitate. Într-un fel, mi-a prins bine. Aşa m-am obişnuit cu roller-coasterul din industria spectacolelor. Toţi actorii trec prin asta.

---

[30] Festivalul de teatru în aer liber Shakespeare in the Park, iniţiat de Joseph Papp în anul 1954, a devenit atât de apreciat şi de faimos, încât „reţeta" evenimentului a fost copiată, iar numele a devenit un termen generic pentru toate festivalurile de teatru în aer liber dedicate lui Shakespeare.

Când a fost momentul să-mi dea K.O., Joe Papp m-a luat deoparte, în biroul lui, şi mi-a zis:

— Într-o zi, o să fii o mare vedetă, ca George C. Scott.

I-am fost recunoscător pentru vorbele astea de încurajare, dar tot eram de părere c-aş fi putut juca rolul dacă aveam un pic de timp, iar Joe, un pic de răbdare.

Am ieşit din teatru şi am luat-o la goană. Am alergat câteva străzi, fără să ştiu de ce. Am tot fugit până când m-am oprit la un chioşc de ziare şi am înşfăcat un *The New York Times*. Câteva minute mai târziu, eram în apartamentul nostru, frunzărind de zor paginile cu mica publicitate, de parcă aveam să-mi găsesc următorul rol în anunţurile alea. S-ar putea spune că trăisem un fel de traumă.

Următorul job l-am primit fiindcă actorul William Devane a renunţat la un rol într-un spectacol după o piesă de Don Petersen, *Does a Tiger Wear a Necktie?*[31] A plecat să joace în alt spectacol, iar rolul mi-a fost oferit mie. Într-un fel, *Tiger* nu avea nimic special. Mai jucasem genul ăsta de rol.

Piesa aborda probleme de ordin social, mai precis, îngrijorarea tot mai mare faţă de consumul de droguri. Istorisea povestea unui grup de tineri dependenţi, unii în recuperare, alţii în recidivă, de la un centru urban de reabilitare. Eu jucam tot rolul unui tip dur, Bickham, un dependent cu un temperament teribil şi cu o privire sălbatică. Spre deosebire de Murph, el era singuratic, izolat şi era hotărât să şi rămână aşa. Era descris ca „un băiat înalt, cu părul blond şi cârlionţat”, dar nu conta – era un rol pe care îl putea juca orice actor bun. Bickham era bătăuş, dar sub agresivitatea lui se ascundea un suflet de poet. Într-o scenă, merge la tablă şi scrie cu creta:

---

[31] În traducere literală, *Un tigru ar purta cravată?*, sintagmă la care face referire titlul capitolului de faţă.

În altă scenă, citeşte dintr-o compunere scurtă pe care a scris-o despre el:

> Lumea asta mi se părea grozavă. Aveam de toate, nu trebuia decât să profităm. Aveam fete drăguțe de ți se-nvârteau ochii în cap. Puteai să-ți iei ceva rece de băut[32], să te-aşezi într-un colț şi să te uiți cum trec pe acolo, toate-n rochii de vară.

Când am citit asta, mi-am zis: Da, pot să-l joc pe tipul ăsta.

Momentul adevărului pentru Bickham apare mai târziu în piesă, când îi spune unui doctor povestea tragică a copilăriei lui, că a trăit pe străzi, bătându-se, făcând pe codoşul şi furând, şi că părinții nu l-au învățat ce e iubirea. În punctul culminant al disputei, doctorul îi spune lui Bickham că trebuie fie să-şi refacă viața de familie, fie să-şi construiască una nouă, însă „trebuie s-o *înfrunți*".

— Am înfruntat-o! urlă Bickham, făcând un semn spre braț. Uite de unde am primit eu iubire! Direct iubire intravenoasă, Jim! Tata a fost un ac şi mamă mi-a fost *heroina*!

Îmi plăcea la nebunie replica aia. Era extraordinară. Bineînțeles că rezonasem imediat, fiindcă uneori simțisem c-am crescut fără părinți – ceea ce era ciudat, fiindcă o avusesem pe mama, pe care o iubisem şi din partea căreia

---

[32] În original, *egg-cream*, o băutură apărută în New York în anii 1880 şi extrem de apreciată în SUA, care conține lapte, apă minerală şi sirop cu diverse arome (cel mai des, vanilie sau ciocolată). Se vinde la dozator şi, în ciuda numelui, nu conține nici ou (*egg*) şi nici frişcă sau smântână (*cream*).

primisem iubire. Atingea nişte probleme profunde, genul de traumă despre care mulţi copii nu vorbesc sau nu-şi dau seama că le influenţează reacţiile. Cât despre a vedea oameni care mor din cauza drogurilor, jocul ăla îl cunoşteam perfect.

Când am dat probă cu regizorul, Michael Schultz, şi am ajuns la replica aia, am cedat. M-au podidit lacrimile. Nu puteam nici să rostesc cuvintele. Toată lumea a amuţit. A trebuit să pun capăt probei, le-am zis:

— Nu mai pot să continui.

Şi tocmai de-asta m-au angajat.

N-am mai avut niciodată o asemenea cădere. Indiferent de câte ori am jucat scena aceea, n-am mai plâns niciodată. Nu m-a mai răscolit ca în prima zi. M-am întâlnit cu regizorul la un moment dat, vreo cincizeci de ani mai târziu, şi i-am spus:

— Michael, doar noi doi ştim ce s-a întâmplat la audiţia de atunci. Nu ţi-am oferit niciodată aşa ceva pe scenă.

A zâmbit şi mi-a răspuns:

— Nu, chiar niciodată.

— Te-am dezamăgit, aşa-i?

Simţeam că nu-i oferisem pe scenă intensitatea pe care o văzuse la proba aceea.

Jucam rolul şi, cu toate astea, mă luptam ca sentimentele de atunci să nu mai iasă la suprafaţă, fiindcă nu eram pregătit. Nu voiam să trec prin starea aceea în fiecare seară. Puteam juca rolul fără să-l simt cu adevărat; inventasem o tehnică prin care făceam *să pară* că-l simt. Repetarea nesfârşită a interpretării începe, în cele din urmă, să funcţioneze în favoarea ta. Dar n-am prea acordat atenţie repetiţiilor, fiindcă nu ştiam dacă spectacolul avea să fie de durată, şi chiar s-a dovedit a nu fi – s-a jucat doar vreo lună. Dar în luna aceea a venit să mă vadă jucând marele Sidney Poitier. Era una dintre cele mai mari vedete din

lume, iar când a apărut în cabina mea mai că nu strălucea. A fost tare binevoitor, dar aveam impresia că încearcă să-mi transmită ceva important. Simțea că am nevoie să stau de vorbă cu cineva despre viitorul meu, despre ce aş putea face. Nu m-a criticat, chiar m-a încurajat şi mi-a vorbit foarte pătrunzător şi cu subînțeles. Totul a ținut de substrat, a fost nespus de prietenos şi generos.

Tiger a fost debutul meu pe Broadway şi s-a jucat la Belasco Theater, ceea ce pentru mine a fost un vis împlinit. La câteva străzi distanță se afla vechiul cinematograf Rivoli, unde lucrasem ca plasator. În altă direcție, tot foarte aproape, era High School of Performing Arts, pe care nu prea reuşisem să-l termin. Peste tot în jur erau clădiri şi birouri în care fusesem curier sau unde mai făcusem tot felul de joburi neînsemnate. Mă întorsesem pe teritoriul meu.

Când am fost nominalizat la Premiile Tony pentru *Tiger*, am mers la festivitate cu Marty Bregman. Toți cei nominalizați la categoria mea erau extrem de buni. Mă gândeam că am între zero şi zero şanse să câştig, aşa că nu pregătisem niciun discurs. Însă în timpul ceremoniei m-am aplecat uşor spre Marty şi i-am zis:

— Am discursul.

Îl luasem prin surprindere.

— Cum adică ai discursul?

— Ştiu ce o să zic.

— Ştii ce o să zici?

Ceremonia de acordare a Premiilor Tony se desfăşura în fața noastră, aşa că Marty era nevoit să vorbească încet, dar îmi dădeam seama că era cam sceptic.

— Ce ai de gând să zici?

Oi fi fost eu doar un client la început de drum, dar el avea o reputație în branşă, era respectat, aşa că îl interesa cum mă prezentam în public.

— Marty, nu te agita. N-o să câştig niciun Tony. Dar hai să-ți zic ce-aş spune dacă aş câştiga.

Şi i-am recitat discursul:

— Salut, vă mulțumesc pentru premiul ăsta. E o mare onoare. Îmi aduc aminte de bunica mea, în South Bronx, unde am copilărit. În fiecare zi, mă privea lung şi-mi spunea în italiană: *Sonny, anche un cretino può vincere un Tony*. Ceea ce înseamnă în traducere liberă: „Sonny, ține minte, orice prostălău poate să câştige un Tony".

Marty mi-a răspuns pe loc:

— În niciun caz!

Ce-i drept, când au anunțat câştigătorul, numele meu l-au strigat. Dar am mers pe varianta unui discurs tradițional. Am fost un prefăcut pe podiumul ăla.

Tot nu mă consideram un actor de succes, dar cred că începusem să am un pic de renume în ceea ce se cheamă showbusiness. Mă mai prosteam uneori cu un pian închiriat, încercam să compun, lucru spre care mi se părea la momentul respectiv c-aş avea o înclinație. O vreme, m-am crezut reîncarnarea lui Beethoven sau a lui Satie[33], pe care îi ador. Voiam să fiu Beethoven, dar totul sfârşea sunând a Satie, cel puțin pentru urechea mea muzicală cam îndoielnică. Într-o zi, în toiul unui astfel de efort artistic, am fost întrerupt de un telefon de la actorul din *The Wicked Cooks*, tipul sâsâit, din perioada în care încercam să-l dublez pe Marty Sheen. Nu ştiu cum făcuse rost de numărul meu. Trecuseră deja vreo doi ani de la scurta mea implicare

[33] Erik Satie (1866–1925), compozitor şi pianist francez cunoscut îndeosebi pentru stilul său nonconformist, care a influențat muzica secolului XX. Cele mai cunoscute opere ale sale sunt *Les Trois Gymnopédies*, o serie de trei valsuri inspirate din romanul istoric *Salammbô*, de Gustave Flaubert.

în acel spectacol, iar el îmi vorbise întotdeauna de sus, foarte condescendent, ca şi cum eram mult sub nivelul lui. Dar acum mi se adresa altfel.

— Salut, Al! Ce mai zici?

Avea un ton vesel, de parcă eram prieteni de când lumea.

— Ah, bună, i-am răspuns.

A început să flecărească despre tot felul de nimicuri, dar conversația avea ceva nefiresc. M-am întrebat: De ce m-a sunat tipul ăsta? Ah, OK, înțeleg. Vrea ceva de la mine. Crede c-o să-i fac rost de un job, fiindcă acum sunt aproape faimos. Crede c-o să ajung mare vedetă.

Oamenii care mă cunoşteau şi mai de demult, din South Bronx, nu mi-au făcut niciodată aşa ceva după ce am ajuns celebru. Însă trebuia să am mare grijă cu linguşitorii, ăştia te omoară cu zile. Nu ştiam cum să scap de conversația asta. Am hotărât să-i spun că nu mai lucrez în industrie.

— M-am reprofilat. Acum sunt compozitor.

— Poftim?

— Mda, nu m-am mai regăsit în actorie.

Mi-a răspuns:

— Ah, zău aşa, Al! Mă gândeam că poate ai ceva...

— N-am.

— Ce păcat. Părea că te aşteaptă un viitor ca lumea.

— Ştiu, i-am zis, dar uneori trebuie să mergi unde te poartă viața.

Am închis şi m-am întors la pian.

Poate că faima avea să-mi dea mai multă bătaie de cap decât crezusem. Nici nu voiam să mă gândesc unde se ajungea dacă deveneam cu adevărat celebru. Mă înspăimânta... oarecum.

4

NOUA LUME

Relația mea cu regizorul care avea să-mi schimbe viața a început ciudat. Francis Ford Coppola mă văzuse pe scenă când jucasem în *Does a Tiger Wear a Necktie?,* pe Broadway, însă nu făcuserăm cunoştință. Era un tânăr promițător, regizase deja vreo două filme. Mi-a trimis din senin un scenariu original, scris chiar de el, o superbă poveste de dragoste despre un tânăr profesor care predă la universitate, care are soție şi copii şi care începe o aventură cu o studentă. Era o poveste aproape mitică, un pic suprarealistă, dar minunat scrisă. Francis voia să ne întâlnim şi să stăm de vorbă despre rolul profesorului. Asta presupunea să mă urc într-un avion şi să merg în San Francisco, ceea ce nu mi-ar fi fost deloc uşor. Nu-mi plăcea să zbor. M-am gândit: N-aş putea să ajung acolo altcumva? Nu pot să-i cer omului ăstuia să vină el tocmai până la New York, nu? Mi-am luat inima în dinți şi m-am dus.

Eram pentru prima oară în San Francisco şi mă bucuram că fusesem invitat de un om atât de talentat ca Francis. Semăna el însuşi cu un profesor, avea un aer de intelectual, o barbă deasă, un zâmbet larg şi purta o eşarfă la gât, în stilul lui Fellini. În următoarele cinci zile şi cinci nopți, m-a scos la cină, am vorbit despre proiectul lui de film şi am băut câteva sticle de vin. Francis mi se părea un regizor de geniu. Avea un entuziasm extraordinar. Era un lider, un tip pus pe treabă, gata să-şi asume riscuri.

M-a dus şi la sediul companiei lui, American Zoetrope, într-o clădire uriaşă – practic, un buncăr suprateran, în care lucra înconjurat de oameni de tot felul. Dacă nu mă înşală memoria, cred că i-am văzut pe George Lucas şi pe Steven Spielberg. Din grupul lor mai făceau parte Martin Scorsese şi Brian De Palma. La momentul respectiv habar nu aveam cine sunt, dar ştiam că nu sunt actori. Erau o gaşcă de tineri radicali care se deprindeau de generaţia anilor ’60 şi care aveau să împingă industria spre viitor, spre anii ’70. Destinul lor era să schimbe cultura filmului.

Însă eu eram un neica nimeni, iar filmul pe care voia Francis să-l facem împreună a fost respins peste tot – proiectul nu s-a finalizat niciodată. Aşa că m-am întors acasă şi n-am crezut c-o să mă mai caute vreodată. Au trecut câteva luni, iar într-o bună zi, în toiul după-amiezii, a sunat telefonul. La capătul celălalt al firului am auzit un nume şi o voce din trecut: Francis Coppola.

Întâi mi-a spus că urmează să regizeze *Naşul*. M-am gândit că vorbeşte aiurea. Cum să-i fi fost încredinţat *Naşul*? Citisem romanul lui Mario Puzo, care avea un succes nebun; era o mare chestie pentru oricine să fie implicat în aşa ceva. Dar, când eşti actor tânăr, nici nu îndrăzneşti să te gândeşti atât de departe. E un miracol dacă pui mâna pe un rol, orice rol, în orice film. Pentru tine, asemenea oportunităţi pur şi simplu nu există. Părea o idee scandaloasă.

Însă mi-am zis: Stai aşa, poate că nu-i chiar imposibil. Petrecusem ceva timp cu Francis. Ştiam că are o atitudine încrezătoare şi mult aplomb, iar asta m-a ajutat să prind şi eu încredere în el. Însă la vremea aceea nu aşa se petreceau lucrurile. Oare studioul, Paramount, n-ar fi preferat să apeleze la regizori mai în vârstă, cu reputaţii solide, în locul acestui tânăr intelectual talentat şi avangardist? Credeam că Hollywoodul funcţionează altfel.

Pe urmă, mi-a zis că vrea să-l joc eu pe Michael Corleone. Acum chiar că mersese prea departe, mi-am spus. Am început să mă îndoiesc că mă sunase cu adevărat. Poate că aveam o cădere nervoasă şi-mi imaginam totul. Să-ți ofere regizorul un rol, la telefon, nu printr-un impresar sau ceva, şi tocmai un rol ca ăsta – şansele erau una la o sută de milioane. Nici măcar n-am considerat-o şansă, fiindcă n-am crezut că e adevărat. Cine eram eu să merit să-mi cadă în braţe o asemenea pleaşcă? Când, în cele din urmă, am închis telefonul cu Francis, eram năucit.

Acum, dacă stau să mă gândesc, conştientizez că atunci nu eram interesat de showbusiness şi nici măcar nu ştiu de ce. Nu aveam nicio îndoială că profesia mea avea să fie actoria, dar, cumva, industria spectacolelor în sine îmi era străină şi nu se potrivea nici cu stilul meu de viaţă. Nu locuiam în Los Angeles, care era centrul acelei lumi. Stăteam în New York, iar pe insula Manhattan chiar îmi mergea bine. Eram actor de teatru. Aveam un premiu Tony şi un premiu Obie, aveam Actors Studio şi gaşca mea de actori. Hollywoodul era un oraş îndepărtat, iar filmul era o cu totul altă lume decât teatrul. Îl întrebam pe Charlie:

— Cum pot actorii să lucreze aşa? Joci o scenă din film, tocmai ai încheiat-o, şi-i şi auzi p-ăştia că-ți zic: „Ia-o de la capăt”.

Şi o faci plin de fire de tot felul şi în faţa unei camere de filmat, cu o grămadă de oameni în jur, care-ți suflă în ceafă şi-ți intră în câmpul vizual. Ah, şi să nu uităm de fum – trebuie să umple încăperea cu fum pentru camera de filmat, presupun. Diferenţa dintre munca unui actor de film şi cea a unui actor de teatru este ca mersul pe sârmă. Când joci într-un film, sârma e pe podea – te poți întoarce oricând din drum şi-ți poți încerca din nou numărul. Când eşti pe scenă, joci sus, la zece metri deasupra podelei. Şi, dacă nu-

ți iese, ai căzut. Atât de diferită e adrenalina de care ai nevoie ca să fii actor de teatru.

Atunci chiar aşa mă simțeam. M-am schimbat între timp, dar, pe cuvânt, trebuia să mă fi văzut pe vremea aia. Adoram să mă uit la figurile non-actorilor care primeau câte un rol în vreun film, să joace o persoană cu aceeaşi profesie ca ei; când angajau un portar adevărat sau un preot care ştia latina şi trebuiau să învețe ce înseamnă turnarea unui film. La finalul zilei de lucru, de obicei porneau brambura, buimaci, şi trebuia să-i conducă cineva la maşinile sau autobuzele cu care veniseră.

Filmele erau teritoriul lui Marty Bregman şi, odată ce i-am devenit client, am păşit şi eu pe teritoriul acela. Marty mi-a zis:

— N-o să te fac eu vedetă, eşti deja vedetă.

Eu nu mă vedeam aşa, însă el, da. Ăsta era domeniul lui, el s-a ocupat de găsirea rolurilor în filme. Eu eram pragmatic. Un singur lucru ştiam cu certitudine: că existau roluri pe care puteam să le joc şi roluri pe care nu puteam să le joc. În asta credeam cu tărie. Eram de părere că cele mai multe roluri ar fi fost jucate mai bine de alți actori şi încă mai cred asta.

Primul rol într-un film nu l-am primit prin Marty Bregman, ci datorită unei directoare de casting extraordinare, pe nume Marion Dougherty, care se ocupase şi de *Cowboyul de la miezul nopții* şi care mă văzuse în *The Indian Wants the Bronx*. Mi-a oferit un rol de o zi în *Me, Natalie*, o comedie despre maturizarea unei tinere interpretate de Patty Duke, în care aveam să joc rolul unui tip pe care-l cunoaşte la o petrecere. Patty a fost nemaipomenit de drăguță cu mine. Însă am jucat dezastruos şi toată experiența m-a demoralizat cumplit. Am ajuns pe platou dis-de-dimineață, fiindcă mi se spusese să ajung pe platou dis-de-dimineață, la o oră la care ceilalți

oameni de-abia dacă există. N-am avut cu cine să schimb o vorbă, aşa c-am stat pe acolo şi am aşteptat. Şi am aşteptat. Şi am aşteptat. Şi tot aşteptând, m-am întrebat: Aşa fac ei filme? Eu nu vreau să trăiesc aşa.

Cu o noapte înainte nu dormisem deloc, tocmai fiindcă aveam să filmăm scena atât de devreme, iar când m-au îmbrăcat în costum mă mânca pielea ca naiba. Însă aşa sunt eu şi aşa am fost întotdeauna. Mă uit la situaţia în care mă aflu şi mă întreb: Ce caut aici? Şi pare că nu contează unde sunt, în ce situaţie. Vreau să plec. Nu plec, fiindcă adevărul este că nu vreau să fiu bădăran, aşa că rămân. Dar îmi doresc din tot sufletul să plec.

Am dansat cu Patty şi mi-am spus replica – „Arăţi foarte bine, să ştii. Auzi, vrei să ne-o tragem?" –, fără să înţeleg ce naiba vorbesc sau de ce spun lucrurile alea sau cum are să arate filmarea. Scena a fost inclusă în film. Prima mea apariţie pe marele ecran.

Vreo doi ani, n-am mai făcut niciun film. Cu *The Panic in Needle Park* m-a ajutat Marty Bregman, el s-a interesat de film şi a crezut că mi se potriveşte. Scenariul, scris de John Gregory Dunne şi de Joan Didion, spunea povestea adevărată a doi tineri dependenţi de droguri, un băiat şi o fată, care se îndrăgostesc şi se dezîndrăgostesc în timpul unei penurii de droguri. Marty îl reprezenta şi pe regizor, Jerry Schatzberg, care era renumit mai curând ca fotograf şi încă nu lucrase prea mult în industria filmului; amândoi mă considerau potrivit pentru rolul tipului, pe care îl chema Bobby. M-am gândit că e un rol pe care îl pot juca bine. Mai erau câţiva actori care s-ar fi descurcat, dar mie chiar mi se potrivea, ce-i drept. Dobândisem experienţă în teatru jucând exact genul ăsta de rol, băieţi de pe stradă, aşa că eram recunoscător să pot interpreta un asemenea personaj în primul film în care aveam rol principal. Personajul profesor, pe care mi-l oferise Francis, ei bine, îmi era mai curând

străin, cu toate că rolul îmi plăcuse. Cred că, până la urmă, asta contează cel mai mult.

Dacă rolul îmi trezeşte un sentiment aparte, merită să-l încerc. Când am dat ultima probă ca să devin membru al Actors Studio, am fost recunoscător c-am putut juca două personaje diferite în seara aceea. Unul era din *Counsellor at Law* de Elmer Rice, iar celălalt era din *Look, We've Come Through* de Hugh Wheeler. În primul, jucam rolul unui comunist fanatic furios, un revoluționar, într-o scenă în care Owen Hollander juca un avocat. În al doilea, jucam rolul unui prostituat homosexual, iar colegul meu de scenă era Nathan Joseph. Ambii actori cu care am dat probă îmi erau prieteni. Personajele pe care le jucam în cele două scene erau diametral opuse şi cred că asta i-a ajutat pe cei din juriu, printre care se numărau Elia Kazan, Harold Clurman şi Lee Strasberg. Probabil că au decis să-mi dea o şansă văzând cât de diferite erau personajele şi interpretările mele.

Actorii trebuie să aibă mare grijă să nu ajungă să fie distribuiți într-un singur fel de rol: ne defineşte înfățişarea, iar uneori actorii rămân blocați într-o etichetă şi într-un singur gen de personaje. Nu cred c-aş fi rezistat prea mult aşa. Unul dintre motivele pentru care mi-a plăcut să fac teatru de repertoriu a fost tocmai posibilitatea de a juca roluri în care, în mod normal, n-aş fi fost distribuit.

Când eşti un actor tânăr şi nu ai aproape deloc experiență în lumea filmului, dar primeşti o şansă la rolul principal din *The Panic in Needle Park*, îți spui: OK, chiar o să mă dau peste cap ca să-mi iasă. Însă existau situații în care nu reuşeam să mă conving singur să mă dau peste cap. Credeam că rolul e al meu, dar, cum se zice, nu semnaserăm actele, deci nu-l primisem încă. Între timp, mă chemase cineva să particip la o lectură cu public pentru o piesă – lipsea unul dintre actori şi aveau nevoie de mine, voiau să joc unul dintre personajele principale. Era un rol

pe care nu-l ştiam, ceea ce însemna să fac o lectură la rece, fără niciun fel de pregătire înainte de a apărea în faţa publicului.

Eram pe scenă. Actorii îşi luau în primire scenariile, iar eu mă uitam pe foi şi încercam să găsesc numele personajului pe care trebuia să-l joc. Sala era aproape plină – am ridicat privirea o clipă şi am văzut în public câţiva oameni care păreau să nu-şi găsească locul acolo. Spre surpriza mea, unul dintre ei era Nick Dunne, producătorul de la *Panic*, iar lângă el stăteau fratele lui, John Gregory Dunne, şi Joan Didion, care scriseseră scenariul. Veniseră cu încă vreo două persoane pe care nu le cunoşteam. Eram consternat. Trebuie să înţelegi un lucru: nu mi se ceruse niciodată să dau probă pentru *Panic*; mi se oferise direct rolul. Acum, dacă aveau brusc pretenţia să dau probă, nu voiam să-şi formeze o impresie despre mine văzându-mă la o lectură cu public pentru care nu putusem să mă pregătesc, într-o piesă pe care nu o ştiam. Mi-am zis: Nu aşa te porţi cu o doamnă!

Am coborât de pe scenă şi m-am dus direct la Nick şi la cei care-l însoţeau. Le-am spus:

— Îmi pare rău, oameni buni. Trebuie să plecaţi.

Şi n-am spus-o chiar pe un ton prietenos. Erau uluiţi, aşa că le-am explicat:

— Nu pot să fac lectura asta cu voi aici. Am senzaţia c-aţi venit să mă judecaţi. Nu mă simt în largul meu.

Aşa că Nick şi colegii lui s-au ridicat şi au plecat.

Cred c-am procedat corect, însă e un risc pe care trebuie să ţi-l asumi câteodată, când îţi suflă pericolul în ceafă. În clipele acelea, mă întrebam: Al, ce naiba faci? Dar uneori, când te laşi condus de impulsivitate, impulsivitatea chiar te salvează. Unii spun că risc mult, şi nu vreau să pară că mă laud, dar, când miza e mare, chiar nu mă gândesc la riscuri. Iar în situaţia aceea mi s-a părut important să procedez aşa.

Sunt şi eu frământat de frici, ca toată lumea. Sunt multe lucruri în legătură cu care *ar trebui* să pun piciorul în prag, dar n-o fac. Nu e chiar cea mai proastă abordare să zici: „Eh, fie ce-o fi. Las-o cum a căzut. Asta e". Dar din când în când – o dată la câteva decenii, vreau să zic –, mă revolt şi spun: Nu, asta nu.

Până la urmă, *The Panic in Needle Park* s-a dovedit a fi o rampă de lansare pentru mine. Filmul mai e lăudat şi în ziua de azi, iar Jerry Schatzberg a făcut o treabă extraordinară. A fost o bucurie să lucrez cu Kitty Winn, care interpreta rolul iubitei mele, şi ea dependentă de droguri. N-am prea înţeles-o, nici ea nu m-a înţeles pe mine, dar ne-am împăcat bine. Uneori îmi arunca câte o privire atât de nedumerită, era contrariată de lucrurile pe care le spuneam. Eu vorbeam mult, însă nu ştiam niciodată ce era în capul ei. Habar nu aveam cine era. Şi nu mă deranja chestia asta. Kitty a primit premiul pentru cea mai bună actriţă la Festivalul de Film de la Cannes pentru rolul din *The Panic in Needle Park*. După aceea, a făcut *Exorcistul* şi încă vreo două proiecte, apoi nu a mai jucat în filme. Era o persoană fermecătoare şi tare blândă, o prezenţă plăcută şi modestă. Însă pur şi simplu nu i-a plăcut viaţa în industria asta, nu a putut răbda nişte chestii care se întâmplau. Toată lumea are câte un secret sumbru.

Cei de la Paramount nu voiau să-l joc eu pe Michael Corleone. Îl voiau pe Jack Nicholson. Îl voiau pe Robert Redford. Pe Warren Beatty sau pe Ryan O'Neal. În carte, Puzo scrisese o replică în care Michael se descrie singur drept: „fătălăul din familia Corleone". Trebuia să fie mic de statură, cu părul închis la culoare, chipeş, dar mai curând delicat, să nu pară ameninţător. Asta nu prea aducea cu tipii pe care îi voia studioul. Dar nici nu însemna că era obligatoriu să fiu ales eu.

Însemna însă că trebuia să dau o probă filmată, ceea ce nu mai făcusem niciodată, şi că trebuia să merg pe Coasta de Vest pentru proba asta, iar eu chiar nu voiam să călătoresc cu avionul. Nu mă interesa că era pentru *Naşul*. Nu voiam să merg în California. Dar Marty Bregman mi-a zis:

— Ba o să te urci dracului în avionul ăla!

Mi-a dat o sticlă mică de whisky ca s-o beau în timpul zborului şi uite-aşa am ajuns acolo.

Paramount respinsese deja toată distribuția propusă de Francis. Cei de la studio îi respinseseră pe Jimmy Caan şi pe Bob Duvall, care erau actori consacrați. Îl respinseseră şi pe Brando, pentru numele lui Dumnezeu! Mi-a fost destul de clar, din clipa în care am păşit în studio, că nici pe mine nu mă voiau. Şi ştiam că nu eram singurul actor pe care îl aveau în vedere. Mulți dintre actorii tineri de atunci dădeau probă pentru Michael. Era un sentiment neplăcut. Însă *The Panic in Needle Park* mi-a oferit un avantaj esențial. Filmul nu se lansase încă, dar, din fericire, Jerry Schatzberg le trimisese celor de la Paramount o secvență de opt minute din *Panic*, iar interpretarea mea i-a convins să-mi dea o şansă.

Cartea *Naşul* avusese un succes colosal, toată lumea discuta despre roman şi era entuziasmată de ideea că urma să fie ecranizat. Chiar înainte de a da proba filmată, Francis m-a dus la un frizer din San Francisco, fiindcă voia ca Michael să aibă o tunsoare autentică din anii ’40. Auzind c-o să lucrăm la film, frizerul a făcut un pas în spate, la propriu, a cântărit lucrurile un pic şi a început să tremure. Am aflat mai târziu c-a făcut infarct. Umbla vorba că miza din spatele acestui proiect era uriaşă. Directorii de la Paramount erau în plin conflict, se certau între ei, scandaluri în toată regula, cu țipete şi urlete. Se simțea pretutindeni tensiunea. Aşa c-am mers pe abordarea mea

Zen, pe principiul „toate trec”. Mi-am zis: Întoarce-te la personaj. Ce se-ntâmplă în scena asta? Încotro mergi? De unde vii? De ce eşti aici?

Am petrecut cele câteva zile filmând proba îmbrăcat într-o versiune timpurie a uniformei militare a lui Michael, cu o expresie abătută pe figură. Mereu păream abătut. Presupun că era o mască pe care o purtam, fiindcă aşa reuşeam să trec prin toate. Dar trebuie să recunosc că scena pe care mi-au cerut s-o joc la probă n-a fost bine aleasă. Era o secvență de la început, din timpul nunții, când Michael îi explică iubitei lui, Kay, cu ce se ocupă de fapt familia lui şi care sunt jucătorii principali din organizația tatălui său. O scenă banală, de expozițiune, eram doar eu şi Diane Keaton la o măsuță prăpădită, beam din nişte pahare cu apă în care ne prefăceam că este vin, în timp ce eu îi povesteam despre obiceiurile de la nunțile siciliene. Era imposibil să faci un rol de efect, să impresionezi prin impactul actoriei. Felul în care interpretam rolul lui Michael era ca şi când aş fi plantat flori într-o grădină: trebuia să treacă un pic de timp, să ajungem mai departe în poveste, ca să înceapă să înflorească. Cum să-mi fi expus viziunea pentru personajul ăsta într-o asemenea scenă? Nu-l puteam aduce la viață în scena aceea fiindcă nimeni n-ar fi putut s-o facă.

Dar iată secretul: Francis mă voia neapărat pe mine. Mă voia, iar eu ştiam asta. Şi nimic nu se compară cu a fi dorit de un regizor. E cea mai bună armă pe care o poate avea un actor. Îmi făcuse deja un mare dar, în persoana lui Diane Keaton. Erau câteva actrițe care fuseseră chemate să dea probă pentru rolul lui Kay, însă faptul că voia să fac pereche cu Diane însemna că ea avea cele mai mari şanse. Ştiam că are o carieră în plină ascensiune şi că juca pe Broadway în spectacole ca *Hair* şi *Mai cântă o dată, Sam*, cu Woody Allen. Cu câteva zile înaintea probei filmate, m-am întâlnit cu Diane la un bar din Lincoln Center şi ne-am înțeles de

minune din prima. Era foarte uşor să vorbeşti cu ea, era teribil de amuzantă şi i se părea că şi eu sunt la fel. Am simţit imediat că am o prietenă şi o aliată.

Când am ştiut cu certitudine c-am primit rolul, am sunat-o pe bunica mea să-i dau vestea.

— Ştii c-o să apar în *Naşul*? O să-l joc pe Michael Corleone!

— Ah, Sonny, păi, bunicul tău s-a născut în Corleone, de acolo e.

Habar nu aveam unde se născuse bunicul, doar că era din Sicilia – odată ce-a ajuns în America şi nu l-a hăituit nimeni, n-a mai intrat în detalii. Iar acum aflam că era din Corleone, tocmai oraşul al cărui nume îl purtau personajul meu şi toată familia lui? Mi-am spus: Înseamnă că primesc ajutor de undeva, altfel cum mi s-ar fi putut întâmpla un lucru aproape imposibil – să primesc rolul?

Tot trebuia să aflu ce înseamnă Michael pentru mine. Înainte de a începe filmările, făceam plimbări lungi de-a lungul şi de-a latul Manhattanului, de la Ninety-First Street până în Village şi înapoi, gândindu-mă întruna cum să-l joc. De cele mai multe ori mă plimbam singur, alteori mă întâlneam cu Charlie în centru şi făceam restul drumului împreună. La început, Michael este un tânăr ca atâţia alţii pe care îi ştim cu toţii: cam cu capul în nori, cam stângaci. E prezent şi absent, în acelaşi timp. Se construieşte, ca personaj, până în clipa în care se oferă să-i lichideze pe Sollozzo şi McCluskey, traficantul de droguri şi poliţistul corupt care au pus la cale să-l omoare pe tatăl lui. În momentul acela, brusc, în Michael are loc o explozie.

În roman, evoluţia asta e treptată, fiindcă o carte îi poate oferi naraţiunii oricât răgaz are nevoie. Aştepţi, citeşti şi vezi cum se dezvoltă. Dar eu ce aveam să fac în film?

Înainte să începem filmările pentru *Naşul*, m-am întâlnit cu Micul Al Lettieri, un om extraordinar şi un mare actor, care avea să joace rolul lui Sollozzo. Mi-a zis doar atât:

— Tre' să-ți fac cunoştință cu un tip. O să te ajute cu ce ai tu de făcut.

Bănuiam la ce se referă, aşa că am acceptat. Am pornit într-o zi cu maşina şi am mers într-o suburbie chiar de lângă oraş.

Micul Al m-a dus la o casă tradițională, frumoasă, bine întreținută. Treci tot timpul pe lângă case ca asta când te îndrepți, indiferent de unde porneşti, spre locul unde trebuie să ajungi, fără să te gândeşti cine locuieşte acolo. Am intrat şi m-a prezentat capului familiei, un tip care părea un om de afaceri obişnuit. Aş fi zis că e director pe Wall Street, bancher sau managerul unui fond de investiții. I-am strâns mâna şi l-am salutat, iar el m-a întâmpinat cu multă ospitalitate. Avea o familie frumoasă şi iubitoare. Soția lui ne-a servit băuturi şi gustările în vase din porțelan. Avea doi băieți cam de vârsta mea. Iar eu eram un actor țăcănit, care venise în casa lui ca să încerce să asimileze cât mai mult cu putință. Conversația a rămas la un nivel politicos, superficial. Nu l-am întrebat niciodată pe Micul Al de ce m-a dus acolo, dar m-am gândit la ce îmi spusese, că o să mă ajute cu ce am de făcut. Micul Al cunoştea nişte tipi. Tipi pe bune[34]. Şi acum îmi prezentase şi mie unul.

Mi se oferea ocazia să văd cum arată şi cum funcționează chestia asta în realitate, nu cum era prezentată prin filme. Sigur, gazda noastră n-a discutat aşa ceva cu noi, n-a intrat în detalii. Nu aveam voie să aflu detalii. Ba chiar am încheiat vizita bând şi jucând tot felul de jocuri. Mulți ani mai târziu, au ieşit la iveală nişte fotografii din seara aceea,

[34] Aici, „tipi" cu sensul argotic de „mafioți".

în care eu, îmbrăcat cu o bluză de trening, râd cu poftă şi ţin în mână un pahar, în timp ce Micul Al îmi arată un pistol. O seară cu băieţii.

Eram un puşti din South Bronx. Sunt italian. Sunt şi sicilian. Ştiam cum e ca cei din jur să presupună mereu că ai măcar o legătură cât de îndepărtată cu crima organizată. Oricine avea un nume care se termina cu vocală era bănuit că avea legături cu lumea aceea. În loc să fii comparat cu Joe DiMaggio, erai asociat cu Al Capone.[35]

Cei mai mulţi dintre noi nu vor fi niciodată victimele vreunei infracţiuni, darămite *să comitem* infracţiuni. Cu toate acestea, suntem fascinaţi de oamenii care sunt hotărâţi să trăiască în afara regulilor societăţii, de oamenii care găsesc alt drum. Banditul este un personaj spre care americanii tind într-un mod aparte. Am copilărit jucându-ne de-a Jesse James[36] şi Billy the Kid[37]. Pentru americanii de

---

[35] Joe DiMaggio (1914–1999) şi Al Capone (1899–1947), doi americani de origine italiană faimoşi în lumea întreagă – primul, pentru că a fost unul dintre cei mai mari jucători de baseball din SUA, al doilea pentru că a fost unul dintre cei mai mari gangsteri.

[36] Jesse James (1847–1882), bandit american care jefuia mai ales bănci şi trenuri. Ajuns faimos şi în timpul vieţii, după moarte a devenit o adevărată legendă în Vestul Sălbatic. A murit împuşcat de Robert Ford, nou-venit în banda sa de tâlhari, pentru recompensa oferită de oamenii legii.

[37] Billy the Kid (1859–1881), cunoscut şi sub numele de William H. Bonney sau Henry McCarty, bandit şi pistolar american din Vestul Sălbatic, renumit pentru faptele sale sângeroase: ar fi ucis douăzeci şi unu de oameni. A fost prins de autorităţi şi condamnat la moarte prin spânzurare, însă a evadat. A fost prins din nou şi ucis când avea doar douăzeci şi unu de ani.

rând, ăştia erau eroii. Au devenit parte din tradiția noastră. Şi istoria Mafiei face parte din aceeaşi tradiție.

Pentru mine, filmările la *Naşul* au început cu secvența de la început, a nunții, la care am lucrat cam o săptămână în Staten Island. M-am văzut smuls din viața mea modestă de zi cu zi şi aruncat pe platoul unui uriaş film hollywoodian, plin de echipamente, şine pentru glisoarele camerelor de filmat şi lumini, macarale şi brațele microfoanelor, care pluteau deasupra capetelor tuturor, şi un grup de actori din care făceau parte sute de figuranți, toți lucrând după indicațiile lui Francis.

Anvergura unui asemenea proiect era cu totul nouă pentru mine. Însă, în acelaşi timp, mă simțeam în largul meu şi-mi venea uşor să mă adaptez. Era o scenă mare, cu o mulțime de oameni, dar m-am obişnuit repede. Aveai un loc în care ți se spunea să stai, să zicem, la măsuța unde erai machiat – erau încăperi întregi în care se făcea doar asta. Şi te duceai şi stăteai într-un colț. Vedeai oameni, îi salutai dând politicos din cap. Pe mine nu mă cunoştea nimeni. Aşa că intram acolo şi mă bucuram de timpul petrecut în mijlocul lor şi eram OK.

Pe urmă am început să lucrez. Am simțit întotdeauna că am o conexiune naturală cu camera de filmat. Chiar şi când lucram în teatru, mi se mai spunea: „Cred c-ai da bine pe cameră". La început, nu-mi dădeam seama exact ce înseamnă. Poate avea de-a face cu faptul că văzusem atâtea filme în copilărie, crescusem cu ele. Când ajung prima oară pe scenă, multor actori trebuie să li se spună: „Sus! Vorbeşte mai tare! Mai tare!" Când joci în fața camerei de filmat, e o experiență mai intimă. De obicei, nu prea ştiam pe unde e camera, însă un bun cameraman trebuia să priceapă că nu aveam experiența filmului şi să reuşească

totuşi să se descurce. În *Naşul*, m-am lăsat pe mâinile extrem de capabile ale marelui Gordy Willis.

Diane şi cu mine am petrecut acele prime zile împreună, râzând, obligaţi să jucăm scena aceea de început pe care o mai interpretaserăm şi la proba filmată şi pe care o detestam. Judecând doar pe baza acelei scene, aveam certitudinea că suntem în cel mai prost film turnat vreodată şi, când terminam ziua de lucru, ne întorceam în Manhattan şi ne îmbătam. Eram convinşi că ne îngropăm carierele.

Între timp, la Hollywood, cei de la Paramount începuseră să vizioneze ce filmase Francis până atunci şi aveau iarăşi obiecţii, cum că n-aş fi fost actorul potrivit pentru rol. Pe platou, a început să circule zvonul că urma să fiu dat afară. Lumea lucra cu mai puţin elan. Printre colegii mei domnea stingherealа, până şi în rândul echipei de filmare. Eram cât se poate de conştient de lucrurile astea. Se zicea că o să fiu concediat şi, posibil, că o să fie dat afară şi regizorul. Nu că Francis n-ar fi făcut treabă bună – *eu* nu eram suficient de bun. Însă el era vinovat pentru prezenţa mea acolo.

Mă simţeam nelalocul meu jucându-l pe Michael şi, totodată, aveam convingerea că sunt în locul potrivit – e tare straniu să simţi asta în acelaşi timp. Nimeni nu vrea să fie undeva unde nu e dorit. Poate c-ar fi fost mai uşor să plec şi să scap de stânjeneala aia teribilă. Oare dacă m-ar fi dat afară, aş fi avut sentimentul că pierd ceva important? Probabil, dar mai pierdusem eu lucruri importante în viaţa asta şi supravieţuisem. Nu mi se părea esenţial să fac carieră. Nu mă gândeam niciodată la carieră.

În cele din urmă, Francis a hotărât că trebuie făcut ceva. M-a chemat într-o seară să ne întâlnim la Ginger Man, restaurant şi loc pentru băute pe care artiştii de la Lincoln Center îl preferau şi unde găseai aliniaţi la bar actori, dansatori, dirijori şi maşinişti. Lua cina cu soţia, copiii şi un

grup mic de prieteni, iar când am intrat şi l-am găsit la masă, mi-a zis:

— Uite ce e, vreau să stăm un pic de vorbă.

Nu m-a invitat să mă aşez la masă cu ei. Stăteam în picioare, întrebându-mă: Ce are de gând? Îşi taie liniştit friptura şi mă priveşte de parcă nu ne leagă nimic, de parcă sunt un actor apărut de cine ştie unde, ca să-i ceară de pomană. Am rămas aşa, singurul în picioare, în timp ce el stătea la masă cu familia şi mă privea de jos în sus. Într-un final, Francis a zis:

— Ştii ce însemni pentru mine, cât de mult am crezut în tine.

La momentul acela, filmam *Naşul* de vreo săptămână şi jumătate. Şi Francis a continuat:

— Adevărul e că nu te descurci.

Am simțit lovitura asta drept în stomac. În clipa aceea am conştientizat cu adevărat că puteam pierde rolul. L-am întrebat:

— Şi ce facem, atunci?

— Am pregătit nişte probe de imagini din ce-am filmat deja. Ce-ar fi să arunci o privire, să vezi cum joci? Fiindcă am senzația că nu merge. Abordarea ta nu merge.

A doua zi am intrat în sala de proiecție. Fusesem avertizat că e posibil să fiu scos din film. Iar când am văzut filmarea, scenele de la începutul filmului, mi-am zis: N-au nimic spectaculos. Nu ştiam ce să cred. Dar efectul era, într-adevăr, cel pe care mi-l dorisem. Nu voiam să fiu văzut.

Planul meu pentru Michael era să-l joc ca pe un puşti care nu ştie pe ce lume trăieşte, care nu e de la bun început prea carismatic. Porneam de la ideea că tipul ăsta avea să apară pe neaşteptate. În asta consta forța interpretării mele. Doar aşa putea funcționa: avea să apară ca un om cu totul nou, avea să-şi descopere potențialul, toate lucrurile de care e în stare. Şi, dacă urmăreşti cu atenție, încă nu e chiar *întru*

totul Michael atunci când intră în spital, hotărât să-şi salveze tatăl. Devine Michael abia atunci când se uită la Enzo, patiserul, pe care l-a pus să stea în faţa spitalului, prefăcându-se că are pistol, şi vede că lui Enzo îi tremură mâna, iar lui nu. Speram ca până la finalul filmului să creez o enigmă. Şi cred că asta spera şi Francis. Însă niciunul dintre noi nu ştia cum să i-o explice celuilalt.

Mulţi au fost convinşi că Francis a schimbat programul de filmare ca să le dea scepticilor de la Hollywood un motiv să creadă în mine şi să mă ţină în film. Nu se ştie nici în ziua de azi dacă a făcut-o intenţionat, iar Francis chiar a negat c-ar fi aranjat lucrurile în favoarea mea, dar cert este că a modificat programul, băgând în faţă scena din restaurantul italienesc, în care Michael, neexperimentat cum este, vine să se răzbune pe Sollozzo şi pe McCluskey. Scena asta urma să fie filmată câteva zile mai târziu, dar, dacă nu se întâmpla ceva care să-mi permită să demonstrez de ce sunt în stare, era posibil ca pentru mine să nu mai existe un „mai târziu".

Şi, uite-aşa, am filmat scena aceea într-o noapte de aprilie. În ziua aia am petrecut cincisprezece ore într-un restaurant minuscul de sub linia trenului El, cu Al Lettieri şi cu magnificul Sterling Hayden, care îl juca pe McCluskey. Mi-au fost doi tovarăşi de nepreţuit. Ştiau că trec prin momente dificile, că port pe umeri povara lumii întregi, că pot fi dat afară din clipă în clipă. Şi iată-ne într-o încăpere sufocantă, urât mirositoare, în care domneau fumul şi o căldură de coşmar – nu aveam rulotele distribuţiei, în care să ne refugiem, nici asistenţi de producţie, care să se ţină după noi şi să ne întrebe dacă vrem o sticlă cu apă. N-aveam nimic. Stăteam la masa aceea şi mă întrebam: Cum puteţi trăi aşa, cum rezistaţi? De-atâta plictiseală poţi să şi mori.

Sterling şi Al Lettieri mi-au mai ridicat un pic moralul; au stabilit ei tonul scenei şi mi-au fost modele. Îi admiram, erau nişte oameni care ştiau ce trebuie făcut, cum trebuie

să te comporți și mă acceptaseră ca pe un coleg, ca pe un actor. Însă scenariul mă obliga să mă ridic de la masă, să merg la baie, unde aveam să găsesc un pistol ascuns, și să le zbor creierii.

Pe urmă a trebuit să ies din restaurant și să fug, sărind peste o mașină în mișcare. Nu aveam dublură. Nu aveam cascador. Trebuia să fac eu săritura. Am sărit, dar n-am nimerit mașina. M-am trezit zăcând într-un șanț de pe White Plains Road, în Bronx, întins cât eram de lung, uitându-mă la cer. Îmi sucisem glezna atât de rău, încât nu mă puteam mișca.

Toată echipa se adunase în jurul meu. Încercau să mă ridice, mă întrebau dacă mi-am rupt glezna, dacă pot merge. Nu știam. Stăteam acolo, întins pe jos, și mă gândeam: E un miracol. Doamne, m-ai salvat! Nu trebuie să mai fac filmul ăsta. Eram uluit de ușurarea care mă copleșise. Trăisem o experiență cumplit de apăsătoare, să merg la muncă în fiecare zi și să simt că nu sunt dorit, să mă simt inferior. Accidentarea asta mă elibera din închisoarea în care trăisem. Cel puțin, acum mă puteau da afară, puteau găsi alt actor pentru rolul lui Michael și astfel n-ar fi pierdut toți banii investiți deja. Dar n-a fost așa.

Au filmat restul scenei cu un cascador care a apărut ca din pământ, iar mie mi-au făcut o injecție cu cortizon în gleznă și am reușit să mă ridic în picioare. Apoi Francis le-a arătat scena din restaurant celor de la studio și de data asta au văzut *ceva*. Datorită scenei pe care tocmai o jucasem m-au păstrat în rolul lui Michael. Deci n-am fost dat afară din *Nașul*. Am continuat să fac ce făcusem și până atunci, ce hotărâsem c-o să fac în serile în care mă plimbam singur prin Manhattan. Chiar aveam un plan, o direcție în care eram convins că trebuie să duc personajul ăsta. Și eram sigur că Francis vedea lucrurile la fel.

A fost nevoie de ceva eforturi ca să mă transform în Michael Corleone. Trebuia să fiu prezentabil, ceea ce nu-mi stătea în fire. M-au forțat să arăt așa. Veneam în fiecare dimineață să-l joc pe Michael și soseam cu două sau trei figuri diferite. Câte una pe fiecare latură a feței și o a treia în mijloc. Uneori, dormeam foarte puțin noaptea sau chiar deloc. Alteori, mă îmbătam atât de tare, luam atât de mult din toate și ajungeam într-un asemenea hal, că mi se deforma fața. Dick Smith, marele machieur, trebuia să-mi reconstruiască figura. Când mă ridicam de pe scaunul din cabina lui de machiaj, eram deja Michael.

Pe Marlon Brando îl cunoscusem pe fugă, la o cină cu toți actorii din distribuție, înainte să începem filmările. Acum, când ne pregăteam să filmăm scena în care Michael îl găsește pe Vito în spital, Francis mi-a zis:

— Ce-ar fi ca tu și Brando să luați prânzul împreună?

Asta avea să fie marea conversație. Adevărul era că nu voiam să stau de vorbă cu el. Nu vedeam de ce ar fi fost nevoie s-o fac. Mi-era jenă numai când mă gândeam – chiar trebuia să iau prânzul cu el? Pe bune, mă speria ideea asta. Era cel mai mare actor din lume la momentul acela. Copilărisem urmărind actori ca el – oameni excepționali, ca Clark Gable sau Cary Grant. Erau faimoși pe vremea când faima însemna ceva, înainte ca stelele să-și piardă strălucirea. Dar, dacă Francis a zis că trebuie să mă duc, m-am dus.

Am luat prânzul cu Marlon într-un salon modest din spitalul în care filmam, pe Fourteenth Street. El stătea pe un pat, eu pe celălalt. M-a întrebat tot felul de lucruri: De unde sunt? Când m-am apucat de actorie? Și, în timpul ăsta, își mânca puiul cacciatore cu mâna. Avea degetele pline de sos roșu. Fața, la fel. Doar la asta m-am gândit cât am stat în salonul acela. Nici nu mai conta ce-mi spunea, nu mă puteam concentra decât asupra privelиștii scăldate în

sos din faţa mea. Vorbea şi înfuleca, înfuleca şi vorbea, iar eu eram hipnotizat. Ce avea să facă la final cu puiul care îi rămânea? Speram că n-o să mă pună pe mine să-l arunc la gunoi. Nici nu ştiu cum, dar a reuşit să scape de el fără să se ridice. M-a privit întrebător, un fel de: „La ce te gândeşti?” La rândul meu, mă întrebam: Ce o să facă acum cu mâinile? Să-i dau un şervețel? Până să apuc eu să-i ofer şervețelul, şi-a şters mâinile pe aşternutul alb de pe pat şi l-a mânjit cu sos roşu fără să stea o clipă pe gânduri, vorbind în continuare. Mi-am zis: Aşa se poartă vedetele? Poți să faci chiar orice.

Când ne-am terminat prânzul, Marlon m-a privit cu ochii lui blânzi şi mi-a spus:

— Da, puştiule, eu zic c-o să fii în regulă.

Fusesem educat să răspund politicos şi recunoscător, aşa că probabil i-am mulțumit şi cam atât. Eram prea speriat ca să spun altceva. Ce ar fi trebuit să-i zic era: „Ai putea să defineşti «în regulă»?”

Colegii mei actori m-au sprijinit din toată inima, absolut toți. Aproape nimeni nu ştia cine sunt, iar atunci când nu încearcă nimeni să te impresioneze începi să vezi adevărata față a oamenilor. Îşi dădeau seama că mă zbat şi că mi-e greu şi mă încurajau. Actorii sunt sensibili, sunt mult mai conştienți de sentimentele celor din jur. Ei prin sentimente trăiesc. Ca actor, viața ta constă în a simți trăirile celorlalți, ca să-ți poți juca personajul. Iar actorii care sunt excepțional de talentați au „antene” şi mai puternice. Am avut sentimentul ăsta mai ales în ce-i privea pe John Cazale, cu care mă ştiam de mult şi care îmi era prieten bun, şi pe Jimmy Caan. În film, scenariul le atribuise rolurile de frați mai mari şi sfătuitori ai mei, însă ei intraseră în mod firesc în rolurile astea şi în viața de zi cu zi, în relația cu mine. Mă protejau instinctiv şi erau hotărâți să aibă grijă ca eu să nu dau greş. Apoi erau şi Bob Duvall,

Richard Castellano, Abe Vigoda şi toţi ceilalţi, care m-au susţinut întru totul. Simţeam că oamenii din jur mă plac, lucru care contează enorm în orice situaţie.

Cred că ideea de familie este mesajul care a ajuns la public, care a apropiat filmul *Naşul* de spectatori şi datorită căruia a avut un asemenea impact. Oamenii se identificau cu familia Corleone, se vedeau oglindiţi în ei şi simţeau o legătură cu personajele, cu dinamica dintre fraţi şi surori, dintre părinţi şi copii. În film se regăseau povestea şi suspansul create de Mario Puzo, magia viziunii lui Coppola, şi violenţă, violenţă reală. Însă în contextul acelei familii toate se transformau. Şi nu doar oamenii din New York se regăseau în familia Corleone – senzaţia aceea de familiaritate a purtat filmul în toate colţurile lumii.

Şi Marlon m-a primit cu generozitate, dar nu cred c-a păstrat-o pe toată pentru mine, fiindcă a împărtăşit-o cu publicul. Tocmai asta făcea interpretarea lui atât de memorabilă şi de duioasă. Cu toţii visăm să avem pe cineva ca Don Vito lângă noi, un om la care să putem apela când ne e greu. Există atât de mulţi oameni oropsiţi, dar, dacă ai un Naş, îi poţi cere ajutorul, iar el se va ocupa de tot. Pentru asta l-au îndrăgit oamenii. Nu era vorba doar despre sfidare şi curaj; importantă era atitudinea profund umană de sub toate astea. De-asta trebuia să-l joace pe Vito în tuşe atât de apăsate – cu un fizic atât de impunător, cu părul sclipind de briantină, cu vata îndesată în obraji. Naşul trebuia să fie un simbol, iar Brando l-a făcut un simbol la fel de puternic precum Cetăţeanul Kane sau Superman, Iulius Cezar sau George Washington.

Însă pe Francis îl apăsa o responsabilitate uriaşă, după cum aveam să aflu în timp ce lucram la secvenţa cu înmormântarea lui Vito. Era o scenă de amploare, pe care am filmat-o în Long Island şi la care a participat mare parte din distribuţie; a durat două zile. Apunea soarele când am

auzit în sfârşit: „Taie! Am terminat!” Mi-au zis c-am încheiat munca pe ziua aceea. Aşa că, fireşte, m-am bucurat – puteam să merg acasă şi să mă distrez un pic, ce-o mai fi însemnat şi asta. Am pornit spre rulota mea, gândindu-mă că n-o făcusem de oaie prea rău. Nu aveam replici, nici obligaţii, şi era bine aşa.

Cum mergeam eu, am auzit pe cineva plângând, lucru la care te cam aştepţi într-un cimitir. M-am uitat împrejur, să văd de unde veneau plânsetele. Şi l-am văzut pe Francis Ford Coppola, stătea pe o piatră funerară şi plângea ca un copil. În hohote plângea. Nu îndrăznea nimeni să se apropie de el, aşa că m-am dus eu şi l-am întrebat:

— Francis, ce e? Ce s-a întâmplat?

S-a şters la ochi cu mâneca, a tăcut o clipă, apoi a ridicat privirea spre mine şi mi-a răspuns:

— Nu mă lasă să mai trag o dublă.

Ceruse să mai filmeze o variantă a scenei din ziua aceea şi nu i se aprobase. Până şi el răspundea în faţa cuiva. Şi-şi dorea atât de tare să mai tragă o dublă, încât refuzul îl rănise, pur şi simplu.

Nu ai de unde să ştii dacă un film are să fie grozav. Ştii un singur lucru: dacă scenariul e bun de tot – iar Mario şi Francis chiar scriseseră un scenariu bun –, are o şansă. Actorul vine şi-şi joacă rolul, însă soarta filmului depinde mai ales de ce se întâmplă pe urmă, cum montează editorul fiecare scenă, cum gândeşte regizorul firul narativ. Acolo, în cimitirul acela, mi-am spus: Dacă Francis se implică atât de mult, cu atâta pasiune, înseamnă că lucrurile merg bine. Ştiam că sunt pe mâini bune.

Datorită filmărilor pentru *Naşul*, am ajuns în Sicilia pentru prima oară în viaţa mea. Nu eram pregătit. Mi s-a părut o călătorie teribil de inoportună. Apoi, imediat ce am ajuns, m-am simţit scăldat într-un soi de energie cosmică.

Mi-am amintit dintr-odată totul, chiar şi lucruri pe care nu le trăisem. Cărările care duseseră către existența mea pe lume de aici porniseră – ce eram şi ce aveam să devin se datora acestui loc. Mi-a deschis ochii, am devenit mai conştient, mai prezent, a fost zguduitor de important. Ca actor, te afli într-o permanentă căutare a identității şi a lucrurilor de care eşti legat. Când m-am întors din călătoria aceea, m-am trezit spunând oricui mă asculta că trebuie să se ducă să vadă locurile de unde vine familia lor, să-şi caute rădăcinile, să meargă oricât de departe e nevoie. Este un mod de a te ancora în realitate, de a-ți aminti că exişti şi că vei continua să exişti.

Nu cunoşteam pe nimeni în Sicilia, iar oamenii de acolo nu mă cunoşteau nici ei. Nu ştiau ce rol joc în *Naşul*, nu ştiau nici măcar că sunt sicilian. Eram un actor necunoscut şi era o plăcere să nu fiu cunoscut. Nu am vorbit cu nimeni. Nici n-aş fi ştiut despre ce să vorbesc. Dar, peste tot unde mergeam, localnicii erau curioşi şi extrem de amabili. Nu aveau mare lucru, dar erau generoşi şi tare buni la suflet, gata să invite un puşti care juca în filmul acela, sau pe oricine, de fapt, să intre în căsuțele lor şi să *mangia* cu ei. Mă aşezam, tăceam şi mâncam ce-mi puneau pe masă.

Când a venit momentul să filmăm scena nunții, în care Michael se însoară cu Apollonia, eram îmbrăcat într-un costum de lână şi stăteam lângă Simonetta Stefanelli, care juca rolul miresei mele, şi lângă o mulțime de italieni care nu ştiau engleză. Nu părea cea mai dificilă scenă dintre cele filmate, dar Francis, cu o portavoce în mână, îmi urla de zor nişte indicații.

— Al, vreau să faci trei chestii! În primul rând, să mergi în partea aia şi să stai de vorbă cu oamenii din scena asta. Pe urmă, să te îndepărtezi de ei, să te duci la mireasă şi să dansați un vals. După aia, să porniți împreună şi să plecați cu maşina.

Iar eu, Dl Actor Metodic, i-am răspuns:

— Dar, Francis, ştii că eu nu vorbesc italiana.

— N-are nimic, Al, inventează şi tu ceva.

Am acceptat. Camera de filmat era la ceva distanţă, ca pentru un cadru mediu, nu un prim-plan, aşa că nu se vedea exact ce spuneam. Apoi, când mi-a zis: „Du-te dincolo şi dansaţi valsul!”, m-am întors şi i-am răspuns:

— Dar nu ştiu să valsez.

A clătinat din cap şi s-a uitat cam urât la mine, apoi a strigat:

— Atunci, dansează cu ea şi gata, şi, după ce termini cu asta, mergeţi la maşină şi porniţi.

Tare mi-aş dori să fi văzut şi voi expresia de pe figura lui când i-am răspuns:

— Francis, îmi pare rău, dar nu ştiu să conduc.

De unde să fi ştiut să conducă un puşti din South Bronx, care mersese toată viaţa cu metroul? Abia la treizeci şi patru de ani aveam să-mi iau permisul. În clipa aceea, Francis a răbufnit:

— De ce naiba te-am mai angajat? *Ce* ştii să faci?

— Nu ştiu dacă ajută la ceva, dar ştiu să tai frunză la câini, aşa c-o să am un avantaj când vin ăştia să mă dea afară.

Figuranţii au izbucnit în râs urmărind schimbul de replici.

Acum mă gândesc cu drag la scena asta. Francis era un regizor care turna un film, iar eu eram un actor care nu ştia să facă aproape nimic din ce i se cerea. Dar am reuşit să dansez la nunta aia, am vorbit italiană în doi peri cu localnicii, apoi am coborât dealul, m-am urcat în maşină şi am condus conserva aia vreo trei-patru metri. De asta iubim cu toţii filmele. Orice e posibil.

În Sicilia se face cumplit de cald în luna iulie. Noi eram toţi îmbrăcaţi în stofă de lână. Filmam o scenă la care trebuiau să participe mulţi figuranţi care să stea la coadă,

când dintr-odată s-a anunțat pauza de prânz şi oamenii au început să se împrăştie. Asistentul de regie, un foarte bun profesionist, cu multă experiență, venit de la Roma şi însărcinat să se ocupe de figuranți, a început să urle la localnicii sicilieni – „Alo, înapoi, treceți înapoi!" – de parcă avea de-a face cu nişte animale. Am văzut din nou şfichiuirea biciului invizibil, cum o văzusem şi la regizorul de pe vremuri, de la *The Wicked Cooks*, şi m-a deranjat. Oamenii ăştia răbdaseră în căldură de la prima oră a dimineții. Unul dintre bărbații care stăteau la coadă a ridicat mâna, a spus ceva în italiană şi a arătat la ceas, fiindcă era 2 după-amiaza. Iar tipul din Roma i-a răspuns în italiană, zicând cam aşa:

— Ia taci din gură şi treci înapoi la coadă!

Figurantul era un bărbat scund şi slab, cu părul grizonant şi o figură armonioasă. Cred că avea vreo şaizeci de ani. Avea aerul unui om modest, decent. Doar a ridicat din umeri şi a plecat. A renunțat să mai apară în film, ceea ce însemna că n-o să mai vadă niciun ban.

L-am iubit pentru gestul ăsta. Mi-am imaginat cum ar fi fost să fiu în pielea lui. Cât curaj! Erau oameni săraci, pe care îi plăteau o nimica toată, ca să populeze fundalul scenelor. Bărbatul ăsta n-avea bani, dar a plecat fiindcă trebuia să ia prânzul. Avea să meargă undeva ca să mănânce un pic de brânză şi un fruct. Avusesem şi eu cândva o asemenea libertate, dar nu-mi doream să fac schimb de locuri cu el. Doar mă bucuram de fantezia pe care mi-o inspirase. L-am privit şi mi-am spus: Sunt de acord cu el. Ca principiu. Pentru mine, omul ăla era un erou.

Când am terminat filmările pentru *Naşul*, eram falit. Nu c-aş fi fost vreodată bogat, dar acum chiar aveam *datorii*. Managerul şi impresarii îşi luau comisioanele, în timp ce eu

trăiam din banii lui Jill. Într-o zi, eram amândoi acasă, în apartamentul nostru, când a bătut cineva la uşă. Am deschis şi am văzut un tip care mi-a întins un plic – era o citaţie. Cât aşteptam să fiu angajat pentru *Naşul*, MGM mă distribuise în alt film cu gangsteri, o comedie despre mafie, *Banda de netoţi*, iar acum mă dădea în judecată. Ca şi cum eram dependent de jocuri de noroc, iar acum încercau să pună mâna pe mine agenţii de pariuri. A trebuit să angajez nişte avocaţi ca să mă scape de contractul acela. N-a trecut mult timp şi am ajuns să le datorez şi avocaţilor vreo cinşpe mii.

Nu-mi permiteam să mă mai lupt cu MGM, aşa că l-am rugat pe directorul studioului să ne întâlnim la fântâna Pulitzer, aflată în faţa hotelului Plaza de la intersecţia dintre Fifty-Ninth Street şi Fifth Avenue. Era un loc aglomerat, plin de ţăcăniţi şi de oameni ca lumea care-şi luau pauza de prânz acolo, de bărbaţi în costume elegante, cu pălării pe cap, care se grăbeau să ajungă la muncă, de femei care-şi plimbau copiii în cărucioare. Ne-am aşezat pe marginea fântânii. Nu eram la fel de puternic ca Vito sau Michael Corleone şi nici nu se lipise de mine abilitatea lor de a negocia. L-am implorat, i-am zis:

— Mă omorâţi cu zile! N-am niciun ban şi trebuie să plătesc încontinuu avocaţi, fiindcă mă tot daţi în judecată.

Aveam sentimentul că mă pedepseau.

— De ce-mi faceţi asta? l-am întrebat. Eu nu v-am făcut nimic. Cum putem să rezolvăm problema asta?

— Dacă ai vreo carte sau vreun scenariu pe care vrei să-l ecranizezi, ni-l trimiţi nouă întâi?

— Ce altceva?

— Atât.

— Bine, aşa rămâne, i-am răspuns.

În sinea mea, ţopăiam de bucurie. Mă speriau bărbaţii în costume. Nu înţelegeam niciodată ce tot vorbeau şi reacţia

mea era mereu aceeaşi: „Luaţi, luaţi ce vreţi!” Pur şi simplu nu eram pregătit, nu ştiam să negociez cu ei, trebuia să învăţ să abordez mai inteligent situaţiile astea.

Înainte ca *Naşul* să aibă premiera la New York, îl văzusem o singură dată, cu câteva luni în urmă, când îmi arătase Francis o variantă brută. La finalul acelei vizionări, făcusem câteva observaţii despre interpretarea mea, iar el mă privise cu un fel de dezgust. Sigur, când mă uit la un film nefinalizat încă, nu mă pot abţine să nu remarc ce aş face diferit. Dar te-ai fi gândit că mă duce capul să înţeleg că nu e cazul să-i spun lucrurile astea regizorului, care îşi petrecuse ultimul an din viaţă atârnând deasupra unei prăpăstii, de-abia ţinându-se de margine, ca să termine filmul. Fusesem cam nedrept: el făcuse gestul frumos de a mi-l arăta, iar eu mă concentram doar asupra interpretării mele, nu asupra filmului nemaipomenit pe care îl crease el. Uneori, ca tânăr actor, eşti un pic inconştient. Te frământă alte lucruri, iar empatia şi politeţea dispar cu totul, gonite de pornirile tale vanitoase şi de orgoliul prostesc. I-am văzut şi pe alţii făcând la fel, ce-i drept. Sper că acum nu mai sunt aşa, dar asta trebuie să confirme alţii.

Am mers la premiera *Naşului* la Loew’s State Theatre, din Times Square, împopoţonat cu un papion cât capul meu de mare. Am mers cu Jill, cu bunica mea, cu mătuşa mea şi cu vărul meu Matt, care-mi era ca un frate. Semăna cu festivitatea de botezare a unui vapor, atât de pompoasă şi de formală a fost. Nu lipsea decât să apară cineva care să spargă o sticlă de şampanie pe proră. Ţin minte şi acum că stăteam pe o platformă cu colegii din distribuţie şi reporterii îmi puneau întrebări la care nu ştiam cum să răspund. Pe urmă am mers la locurile noastre, dar eu n-am urmărit filmul. Nu voiam să văd produsul final. Imediat ce s-a stins lumina în sală, am ieşit.

Vezi tu, aveam tot felul de sentimente ciudate vizavi de interpretarea mea în filme. Nu mă puteam privi niciodată pe ecran în timp ce mă priveau şi alţii. Era o situaţie uşor deconcertantă, eram timid, aproape jenat. Ca tânăr actor la început de drum, cred că simţeam nevoia de atenţie şi, în acelaşi timp, nu voiam ca atenţia oamenilor să fie îndreptată asupra mea. E paradoxal, ştiu, aşa că multă vreme am evitat situaţii de genul ăsta. Din fericire, m-am schimbat. La fel cum am reuşit să trec peste spaima de zbor – pur şi simplu, nu mi-a mai păsat. E un monolog în *Hamlet* care se potriveşte de minune:

> Ba deloc. Sfidez prevestirile. Nu moare nici măcar o vrabie fără ştirea Proniei. Dacă mi-a sunat ceasul acum, n-o să-mi sune altă dată, şi dacă n-o fi să fie altă dată, trebuie să fie acum; acum sau mai târziu, tot o să sune odată. Totul e să fii gata. De vreme ce nu-ţi mai dai seama de cele ce laşi după tine, ce-ţi pasă dacă pleci mai curând?[38]

Am ieşit din cinematograf şi am mers la un bar din apropiere, de pe Forty-Fourth Street, cu Al Ruddy şi încă vreo două persoane care lucraseră la film. Mi-am petrecut seara aceea bând, efectiv făcându-mă rangă. Ăsta e cuvântul, rangă – când simţi că nu mai poţi să bei, dar îi dai înainte, oricum. Mă mir că mai ţin minte ceva din noaptea aceea, dar îmi amintesc că, atunci când am mers la hotelul St. Regis pentru petrecerea de după premieră, am zărit-o pe Ali MacGraw şi mi-am zis: Este, pur şi simplu, cea mai frumoasă fiinţă pe care am văzut-o vreodată. E uluitor că există pe lume oameni care au o asemenea piele. Era o zeiţă.

---

[38] *Hamlet*, de William Shakespeare, actul V, scena 2, în traducerea lui Ion Vinea.

Am trăit aproape o viață întreagă fără să fi văzut *Naşul* integral. Nu ştiu de ce. Fiindcă jucasem în el, poate că nu aveam să fiu un spectator bun. De-a lungul anilor, fireşte, mai prindeam câte o secvență ici şi colo la televizor, iar odată ce vezi un pic e greu să te desprinzi.

Dar am văzut de curând *Naşul* la o vizionare festivă, cu ocazia aniversării a cincizeci de ani de la lansare. A avut loc la Dolby Theatre din Hollywood şi s-a folosit o peliculă recondiționată, cu un sunet impecabil. A fost o experiență înălțătoare. Nu există nicio scenă în care să nu se întâmple două-trei lucruri importante. Nu e niciun moment de monotonie, îți este istorisită o poveste în permanență. M-au izbit atâtea detalii. De exemplu, scena în care Don Vito e externat, după ce a fost împuşcat, şi ajunge acasă. Marlon e întins pe pat, acoperit de felicitările desenate de copii, care îi urează însănătoşire grabnică. Iar Robert Duvall şi Jimmy Caan şi încă câțiva băieți se adună în jurul patului. Marlon vrea să întrebe ce s-a întâmplat cu Michael, fiul lui cel mic, speranța lui pentru un viitor în legalitate. Îi spun că Michael l-a ucis pe Sollozzo şi a trebuit să se refugieze în Sicilia. Unghiul din care e filmată scena asta este pur şi simplu genial. Pe chipul lui Brando se citeşte o deznădejde sfâşietoare atunci când întoarce capul şi face un semn de lehamite din mână – a auzit destul. Dick Smith i-a făcut un machiaj uluitor lui Marlon, i se disting şi cele mai fine semne pe figură; le vezi şi înțelegi imediat prin câte a trecut, ce eforturi supraomeneşti a făcut ca să se afle încă aici. Totul a fost atât de bine gândit şi de meticulos executat, încât şi cele mai mici detalii te fascinează. Iar scena este structurată în aşa fel încât să-ți spună tot ce trebuie să ştii. Şi filmul este plin de asemenea momente.

Însă, în 1972, efectul pe care apariția filmului l-a avut asupra mea a fost imediat. S-a petrecut cu viteza luminii. Totul s-a schimbat. La câteva săptămâni de la premieră,

mergeam pe stradă când s-a apropiat de mine o femeie de vârsta a doua, mi-a sărutat mâna şi mi-a zis: „Naşule”. Altă dată, am intrat într-un magazin ca să-mi iau o cafea de la automat, iar Charlie a rămas afară, pe trotuar, să mă aştepte. S-a apropiat de el o femeie şi l-a întrebat:

— Ăla e Al Pacino?

— Da.

— Serios? Chiar e Pacino?

— Păi, da, cineva tre’ să fie şi Pacino.

Filmul nu apăruse de multă vreme, aşa că mi-am văzut de treabă ca şi cum nu se întâmplase nimic ieşit din comun. Într-o zi stăteam la trecere, aşteptam să se facă verde, iar lângă mine era o roşcată frumuşică. M-am uitat la ea. S-a uitat la mine.

— Bună! i-am zis.

Mi-a răspuns:

— Bună, Michael.

Atunci mi-am spus: Uau. Oh, Doamne! Nu mai sunt în siguranță. Anonimitatea, lumina ochilor mei, secretul supraviețuirii mele – am pierdut-o. Nu o apreciezi decât în clipa în care n-o mai ai.

5

OAMENII ÎN TOATĂ FIREA NU FAC AŞA CEVA

Faima, după cum spunea prietenul meu Heathcote Williams, este o pervertire a instinctului uman firesc de a căuta validare şi atenţie. Mie mi se părea atât de efemeră şi de ciudată. Ca actor, încercasem să aduc în lumina reflectoarelor oamenii ale căror gesturi le studiam şi personajele pe care le jucam. Însă aveam senzaţia că toate reflectoarele sunt ţintite asupra mea, iar eu nu mai reuşeam să văd dincolo de ele. Ştiu că acum trăim alte vremuri şi că faima are altă conotaţie, alt sens, însă cu jumătate de secol în urmă m-a afectat groaznic de tare. Puţine lucruri de pe lumea asta sunt la fel de plictisitoare ca o vedetă care se plânge că e faimoasă, aşa că n-o să insist, deşi sunt tentat s-o fac.

Înainte de a juca în *Naşul*, mi-am văzut o singură dată poza în ziar. Pe vremea când jucam în *The Indian Wants the Bronx*. Eram în Montauk, cu Marty Bregman şi cu un politician newyorkez care fusese ales în nu ştiu ce funcţie. A doua zi, citind *The New York Times*, am dat peste o fotografie cu noi trei – Marty Bregman, tipul ăsta cu părul alb, de la guvern, şi cu mine. Aveam pe cap o pălărie rusească şi mergeam în baston, fiindcă îmi nenorocisem genunchiul. Aveam în faţă poza din ziar, dar nu reuşeam să înţeleg la ce mă uit. Tipul ăla eram eu, adică? Păream un străin chiar şi pentru mine. Trăiam un sentiment nou şi îmi era frică. Îmi venea să mă ridic în picioare şi să strig: „Oameni buni, ăla nu-s eu! Uitaţi aici o poză cu mine – uitaţi, aveam unsprezece ani. *Ăsta*-s eu!” Asta se întâmpla pe când eram administrator de bloc, de-abia ieşit din perioada mea de om fără adăpost.

Astăzi, faima înseamnă cu totul altceva. Oamenii şi-o doresc, o vânează. Îşi imaginează că e ca şi când ai câştiga la loto. Dar plăteşti altcumva preţul. Şi în ziua de azi, când stau de vorbă cu studenţii la actorie, cineva tot mă întreabă, invariabil:

— Cum ați făcut să ajungeți așa de faimos?

Răspund întotdeauna:

— Frate, am fost în *Naşul*!

La ce puteai să te aştepți? Dacă jucai în *Naşul*, ajungeai faimos. Reacția mea în fața succesului a fost să mă distanțez de film şi de interpretarea mea. M-am îndepărtat cât de mult am putut. Mi-am spus singur că n-aveam nicio legătură cu el. Fusese un rol bun pentru mine, îi dădusem de cap, îl jucasem binişor. Dar îl avusesem pe Coppola, iar Coppola e un miracol. El a făcut filmul acela.

Eram circumspect față de atenția din presă care mi se acorda odată cu apariția mea în filme. Când lucram în teatrul de repertoriu, îmi vedeam viitorul. Spectacolele acelea îmi puteau schimba viața; dramaturgii aceia erau profeți. Mă ajutau să devin un actor mai bun, îmi ofereau o educație, o înțelegere mai profundă a lumii şi-mi umpleau sufletul cu bucurie. Cine n-ar fi mulțumit? Țin minte sentimentul c-aş fi putut trăi liniştit aşa toată viața. M-aş fi însurat cu o croitoreasă şi am fi făcut zece copii. Era o fantezie ciudată, dar îmi dădea un strop de speranță. Am povestit chestia asta într-un interviu pentru *The New York Times*, chiar înainte ca *Naşul* să mă transforme în vedetă. Anii trec, părerile se mai schimbă, motiv pentru care e cam ridicol să ai păreri. Dar ideea este că atunci vorbeam serios, o spuneam din tot sufletul şi, dacă aş avea ocazia, la fel aş spune şi acum. În fine, poate cu opt copii, nu zece.

Însă nu aveam să trăiesc viața aceea alături de Jill. Era o actriță grozavă şi primea tot mai multe roluri – petreceam mult timp despărțiți, chiar şi înainte să ajung faimos peste noapte datorită *Naşului*. Relația noastră nu s-a încheiat cu certuri sfâşietoare şi cu discuții furioase. Încă ne plăceam unul pe celălalt, fuseserăm împreună aproape cinci ani. Ea şi-a văzut de drum, a jucat în filme şi a ajuns foarte cunoscută câțiva ani mai târziu, după ce a făcut *O femeie*

necăsătorită, filmul lui Paul Mazursky. Locuiam în acelaşi cartier şi ne mai întâlneam din întâmplare, aşa că am păstrat legătura cât de cât. Am rămas prieteni şi am ținut mereu unul la altul.

Între timp, *Naşul* mă urmărea pretutindeni şi umbrea tot ce făceam. Eram timid, iar lumea nu-mi permitea să fiu timid.

Eram pur şi simplu năucit de agitația stârnită în jurul meu. După *Naşul*, m-ar fi lăsat să joc orice personaj. Mi-au oferit rolul lui Han Solo în *Războiul stelelor*. Iată-mă, deci, citind scenariul pentru *Războiul stelelor*. I l-am dat şi lui Charlie, zicându-i:

— Eu nu-nțeleg nimic din ăsta, Charlie.

L-a citit, apoi m-a sunat şi mi-a spus:

— Nici eu nu pricep nimic.

Aşa că l-am refuzat.

Există roluri pe care n-aş reuşi să le joc nici într-o mie de ani. Alege oricare alt actor în afară de mine! Uneori îmi spun c-ar trebui măcar să citesc ca lumea scenariul. Poate că-mi vine o idee despre cum aş putea juca personajul respectiv dacă zăbovesc un pic asupra textului. Lucrul cel mai important pe care l-am învățat la cursul de actorie, la Actors Studio şi jucând în teatrul de repertoriu a fost să aleg şi roluri pe care nu le-aş considera neapărat potrivite pentru mine. Uneori, mintea mea are nevoie de o mână de ajutor ca să se deschidă. Poate c-o să descopăr o legătură specială cu un anumit rol, dar n-am de unde să ştiu până nu încerc.

Dar sunt şi situații în care spun din prima: Uau, da, chiar vreau să fac filmul ăsta. Nici nu mai contează „pot” sau „nu pot”, asta-i altă discuție. Uneori primesc un rol şi simt că e ce trebuie, se-ntâmplă ceva, ca o *vibrație* în mine şi-n jurul meu. Îmi place mult. *Vreau* să joc rolul ăsta. Dar senzația asta o am la fel de rar cum am dureri de dinți.

Pe vremea aceea trebuia să fiu precaut. Să nu accept orice rol doar fiindcă mi se ofereau bani. De-a lungul timpului, l-am refuzat pe Ingmar Bergman. L-am refuzat pe Bernardo Bertolucci. Pe Fellini. Pe Pontecorvo. Îți imaginezi ce înseamnă să-i refuzi pe oamenii ăştia? Îmi doream din tot sufletul să lucrez cu ei. Nu *pe ei* i-am refuzat, ci rolurile – pur şi simplu nu puteam juca în filmele pe care le făceau, fiindcă nu rezonam cu personajele.

Mi s-a oferit rolul lui Billy the Kid în *Pat Garrett şi Billy the Kid*, al lui Sam Peckinpah. Îl adoram pe Peckinpah. E unul dintre cei mai mari regizori din istorie. Îți dai seama cum ar fi fost să fi făcut filmul ăla şi să fi jucat alături de Bob Dylan? Şi cine nu visează să-l joace pe Billy the Kid? M-am gândit c-aş putea. Pe urmă am citit scenariul şi am vrut să îl rescriem un pic, să lucrez la scenariu cu Peckinpah, cum lucrez de obicei cu regizorii. Îl şi vedeam refăcut. Dar mi-am zis: În niciun caz nu mă urc pe vreun cal. Sunt ditamai animalele. O să merg în Mexic cu Peckinpah şi probabil o să intru în comă alcoolică şi-o să mor, fiindcă acolo o să curgă băutura râuri-râuri. Şi am refuzat rolul.

Dar nu puteam nici să trăiesc la nesfârşit ținând-o doar în băute şi distracție. De fapt, nici măcar n-aş numi-o distracție, eram doar inconştient. La un moment dat, trebuia să fac şi altceva.

Stăteam în mijlocul unui câmp din Bakersfield, în California. Cred că erau vreo 50 de grade sau cel puțin aşa de cald îmi era mie. Îl priveam pe Gene Hackman, care cobora un deal mare cât un munte, acoperit cu nisip alb. Era un cadru nespus de frumos: cerul, cenuşiu ca de oțel, veghea deasupra, în fața lui se întindeau păşuni neatinse, pe culme se înălța un singur copac, solitar. Gene înainta atât de încet, încât imaginea din fața ochilor mei abia dacă se schimba odată cu mişcările lui. Parcă mă uitam la un

tablou. I-a luat câteva minute bune să coboare dealul şi să se strecoare prin gardul de plasă care împrejmuia câmpul. În ciuda canicule, avea pe el trei geci, plus câteva rânduri de haine pe dedesubt, fiindcă personajul lui era un vagabond căruia îi plăcea să-i fie cald mereu. Mai târziu, publicul n-avea să bănuiască exact cât de cald era afară când am filmat scena aia. Şi după ce termina coborâşul ăsta, ca să mai filmeze o dublă, Gene trebuia să se întoarcă şi să urce la loc dealul ăla, ca să coboare iar.

Aveam vreo treizeci şi doi de ani. Mi-am zis: Cred că-i cel mai ciudat lucru pe care l-am văzut vreodată. Omul ăsta a sărit de patruzeci de ani. Are pe el trei geci şi se preface, pe căldura asta, că tot coboară dealul. Şi o face la nesfârşit. Coboară dealul. Urcă dealul. Coboară dealul. Şi chiar pare să-i facă plăcere. Nu-mi venea să cred. Asta e meseria mea? Asta fac actorii? Gene e om în toată firea. Oamenii în toată firea nu fac aşa ceva.

Eu, bineînțeles, nu-mi dorisem să joc în *Sperietoarea*, primul meu film de după *Naşul*. Mă simțeam bine în New York, nu voiam să-mi părăsesc oraşul şi mica gaşcă de prieteni de acolo. Dar a citit Charlie scenariul, scris de Garry Michael White, despre doi vagabonzi care traversează America împreună. Avea un pic din *Aşteptându-l pe Godot* şi un pic din *Şoareci şi oameni*, iar lui i s-a părut o poveste bună. Regizorul era Jerry Schatzberg, cu care lucrasem la *The Panic in Needle Park*, iar ăsta era un avantaj. Şi aveam să joc alături de Gene Hackman, care tocmai câştigase un Oscar pentru *Filiera franceză*. Nu ştiu dacă am ales în mod conştient ceva cât mai diferit de *Naşul*, ceva simplu şi modest, care să mă țină departe de lumina reflectoarelor. Dar personajul pe care îl jucam, un hoinar fără căpătâi pe nume Lion, era un pic sărit de pe fix, un pic caraghios. Era un puşti sărac şi singur pe lume, iar mie îmi plăcea enorm fragilitatea personajului.

Pe măsură ce înaintam cu filmarea spre est, a devenit tot mai clar că eu şi Gene eram cât se poate de diferiţi. Era cu zece ani mai în vârstă decât mine, foarte amuzant, un actor fenomenal şi un tip de treabă. Însă asta nu înseamnă că lucrurile au mers ca unse. Nu ne certam. Dar între noi domnea un soi de stânjeneală. N-am să înţeleg niciodată de ce. Nu ne putem înţelege de minune cu toată lumea. De obicei, în cazul actorilor şi al actriţelor, păstrezi o distanţă corectă cât timp lucraţi împreună, iar apoi îşi vede fiecare de drum. Din când în când, întâlnim în viaţa asta pe câte cineva cu care simţim imediat că se creează o legătură. Când am făcut *Naşul*, mulţi dintre actori m-au luat sub aripa lor şi m-au ajutat să mă simt în largul meu. Jucam de o viaţă, aşa că n-aveam nevoie să-mi spună cineva cum să joc. Sincer, n-aveam nevoie de îndrumare. Gene era un tip cam taciturn, iar între noi nu exista aceeaşi legătură ca între personajele noastre. Lucram. Cred că Gene mă considera imatur fiindcă eram al naibii de sălbatic. Şi cred că e posibil să fi avut dreptate.

M-am înţeles extrem de bine cu fratele mai mic al lui Gene Hackman, Richard, care avea şi el un rol modest în film. Eram doi tineri care se dădeau în vânt după băutură şi petreceri. Ieşeam noaptea să chefuim, iar eu apăream pe platou a doua zi după doar două ore de somn. Aveam faţa aşa buhăită şi umflată de la băutură, că semăna cu o minge de plajă, dintr-acelea cu care se joacă copiii în Central Park.

Ieşeam mereu în cluburi. Richard avea la el o tobă conga şi, dacă găseam un club cu o scenă cât de mică, prin Denver sau prin Detroit, ne urcam pe ea, iar el cânta la tobă, în timp ce eu suflam în muzicuţă. Nu repetam niciodată şi nici nu ne străduiam vreun pic să ne iasă bine spectacolul. Fiindcă eram deja faimos, mă lăsau să şi dansez pe scenă. Şi chiar mă descurcam. Taică-meu a câştigat premii cu dansul, cred c-am moştenit un pic din talentul lui.

Într-o noapte, pe când băteam țara-n lung şi-n lat, m-am îmbătat aşa de rău, că nu m-am mai descurcat să mă întorc la cazare. Mi-a zis o tipă: „Ah, păi, hai că te duc eu acasă”, şi, fără să stau pe gânduri o clipă, m-am urcat în maşina ei. Însă pe drum, aşa ameţit cum eram, mi-am dat seama că nu mergeam în direcția cazării.

— Ce se-ntâmplă, ce faci?

Şi mi-a răspuns direct:

— Te răpesc.

Nu era doar un flirt agresiv. Eram celebru. Jucasem în *Naşul*. Dar să nu uităm că sunt din South Bronx. Când văd că un om sărit încearcă să-mi facă ceva, ştiu cum să scap. I-am zis:

— Ba nu prea cred. Mă dau jos.

— Nu, nu, stai!

N-a tras pe dreapta.

Am deschis imediat portiera, ca şi cum mă pregăteam să sar din maşină. Chiar dacă mă cam îmbătasem bine, eram gata să mă arunc din mers, dacă era nevoie. Nu-s aşa uşor de răpit. Iar tipa a închis portiera şi m-a dus la cazare. Am impresia că eram prin Colorado. Nu ştiu ce obiceiuri au oamenii pe-acolo.

Aveam în film o scenă în care mergeam pe un postament; am căzut printre stâlpi şi m-am rănit la genunchi. S-a umflat cât un pepene, aşa că m-au trimis la spital. Gene Hackman – foarte frumos din partea lui – a venit să mă vadă cât am fost internat. Mi-a povestit câte ceva din viața lui, că provenea dintr-o familie destrămată şi-şi pierduse mama de mic, murise într-un incendiu. Cei mai mulți dintre noi, actorii, am trecut prin încercări cumplite, dar uite că tot ne ținem tari.

Fiindcă nu aveam cine ştie ce amintiri plăcute de la filmări, nu mi-a plăcut nici filmul în sine, *Sperietoarea*, când l-am văzut pentru prima oară. N-a avut succes comercial,

însă a câştigat premiul cel mare la Festivalul de Film de la Cannes. L-am revăzut de curând şi m-a surprins cât de tulburător este, cât de puternic i-am resimțit impactul. Însă țin minte că la vremea respectivă am terminat filmările cu şaptesprezece zile mai devreme decât fusese planificat. Iar eu mă gândeam întruna: Nu vreau să fac filmul ăsta. Vreau să mă duc acasă. Dar sănătatea noastră mintală depinde de măsura în care finalizăm un proiect aşa cum se cuvine. De asta suntem cu toții aici, până la urmă. Mai bine nu-l faci deloc dacă n-ai de gând să-l faci cum trebuie.

După *Sperietoarea*, mi-am dorit cu disperare să mă întorc pe scenă. Am apelat la prietenul meu David Wheeler, care era director la Theatre Company of Boston şi care mă ruga de mult să-l joc pe Richard al III-lea. Aşa că m-am dus la Boston ca să încep o nouă aventură, iar aceasta s-a dovedit a fi una dintre cele mai satisfăcătoare experiențe trăite după *The Indian Wants the Bronx*. Richard al III-lea este unul dintre rolurile clasice care au consacrat mari actori, de la Edmund Kean la John Barrymore şi la Laurence Olivier. Avea să fie prima piesă de Shakespeare pe care s-o joc în fața unui public adevărat şi continuarea drumului meu de cunoaştere a acestui personaj.

Legătura mea cu *Richard al III-lea* a început la Actors Studio. Încă de pe vremea când eram un actor necunoscut, am jucat la Actors Studio toate rolurile în care nu m-ar fi distribuit vreodată cei din industria filmului comercial. Acolo am jucat în musicaluri; l-am jucat pe Hamlet; l-am jucat pe Richard, cu Francesca De Sapio în rolul lui Lady Anne. Acest nou *Richard* venea la şase sau şapte ani după ce îl jucasem la Actors Studio, când viața mea era cu totul alta. David Wheeler era un regizor desăvârşit, cu o reputație excelentă, şi un om pe care îl iubeam, iar relația cu el a fost una dintre cele mai importante din viața mea în ceea ce

priveşte vocaţia de actor. În timpul unei ierni cumplit de reci în Boston, am păşit împreună în lumea lui Shakespeare şi a lui *Richard al III-lea*. Repetiţiile au fost deosebit de interesante, cu multe experimente şi improvizaţii. A venit şi Charlie, mă ajuta să lucrez la rolul meu, iar soţia lui, Penny, o juca pe Lady Anne.

Totodată, asociez perioada aceea cu povestea mea de iubire cu Tuesday Weld. Ne plăceam extrem de mult. Stăteam prin baruri şi beam cocktailuri Brandy Alexander. Am luat-o la Boston cu mine. Compania de teatru mi-a propus:

— Păi, dacă tot e şi Tuesday aici, e şi ea actriţă, n-ar putea s-o joace pe Elizabeth?

Hopa. Nu mi-a convenit. Şi am făcut un lucru pe care îl regret întrucâtva. Aveam enorm de mult de muncă, să mai fi adăugat în ecuaţie şi persoana cu care eram într-o relaţie? Aşa ceva dă întotdeauna lucrurile peste cap. M-am gândit că relaţia noastră n-ar fi rezistat unei asemenea presiuni – să trăim împreună şi să şi jucăm împreună. M-am gândit c-ar fi prea copleşitor pentru mine. Nu voi şti niciodată dacă am procedat corect. Îmi amintesc ziua aceea şi-mi doresc să fi răspuns: „Da, hai s-o luăm în echipă”. Dar am refuzat.

Din nefericire, cele trei săptămâni pe care le-am avut la dispoziţie pentru repetiţii n-au fost suficiente, iar eu m-am îmbolnăvit, am făcut febră mare. Ţin minte că Charlie stătea lângă patul în care boleam şi mă ajuta să repet replicile. Venise la una dintre repetiţii şi era tare entuziasmat de cum înaintam cu spectacolul. Dacă am fi jucat-o în anii ’60, în vreun teatru dărăpănat din Greenwich Village, cred c-ar fi mers. Dar ne-am aruncat la ceva mult prea ambiţios: Loeb Drama Center din Cambridge. Nu aveam pregătit nici măcar un decor în adevăratul sens al cuvântului. Erau o mulţime de ţevi de metal prinse pe un soi de sculptură care nu însemna nimic. Nu-i înţelegeam simbolistica şi încă mă

străduiam să găsesc direcția în care s-o apuc cu interpretarea personajului meu.

Într-o seară, când am păşit pe scenă în actul II, am văzut că jumătate din public plecase. M-am gândit că suntem terminați. Am şi zis:

— Eu mă-ntorc la New York.

— Nu te-ntoarce! Eşti aici, Al. Du-o până la capăt, mi-a spus David Wheeler.

Şi mi-a mai spus că trebuie să ne acordăm mai mult timp. Dar cum, unde? Sunt esențiale toate elementele punerii în scenă. Dacă n-ai decorul potrivit, distribuția potrivită, atmosfera potrivită, n-ai nimic. Nici nu mai contează că-l joci pe Shakespeare.

David m-a sfătuit să iau în considerare Church of the Covenant. Am văzut-o într-o seară în care mă plimbam pe Newbury Street. E o catedrală gotică superbă, cu tavan înalt şi ferestre uriaşe, din vitralii. Clopotnița o vezi de la kilometri distanță, iar înăuntru tavanul este atât de înalt, încât pare c-ajunge la Ceruri. Trebuia să tăcem câteva clipe după fiecare replică, atât de puternic era ecoul. Făcea ca totul să sune mult mai puternic.

Seară de seară, aşteptam în prezbiteriul bisericii, îmbrăcându-mă şi pregătindu-mă să intru pe scenă. Eram tulburat, aproape înnebunit de nelinişte. Cariera mea din New York prindea aripi, *Naşul* avea un succes tot mai mare, însă eu eram în Boston, jucându-l pe Richard pentru a doua oară şi încercând să trec peste eşecul de la Loeb. Nu eram conştient de asta, dar alcoolismul pândea în umbră, iar cu relația amoroasă mă tot chinuiam, ca de obicei. Gândul care mă frământa cel mai mult era: Încotro duc toate astea? Eram agitat, răvăşit, dar, în acelaşi timp, mă simțeam uşurat şi liber. Am folosit frenezia asta în interpretarea lui Richard, căci şi el trecea prin stări asemănătoare. Dacă nu

aş fi trăit o perioadă atât de tumultoasă, poate că n-aş fi reuşit să intru în pielea personajului.

Aveam o stagiară de la Harvard, fusese repartizată să-mi fie asistentă şi să lucreze cu mine. Era o tânără italiancă scundă şi îndesată, care, îmi imaginam eu, ar fi putut cu uşurinţă să mă ia pe sus şi să mă arunce cât colo pe scenă. Am inventat un fel de joc al nostru, care a început cu nişte glume şi farse de-ale mele, dar s-a transformat într-un ritual pe care-l făceam înainte de a intra pe scenă. Venea şi-mi spunea:

— Al, cinşpe minute până la cortină!

— Cine dracu' mai eşti şi tu?

— Sunt asistenta, nu-ncepe acum cu figurile.

— Figuri?! Chiar ai impresia c-o să ies pe scenă? N-ai decât să ieşi *tu*.

Pe urmă se întorcea să mă anunţe că mai sunt zece minute. După aia, cinci. Luam în serios mica noastră scenetă, ne aruncam mereu aceleaşi replici. Pe urmă, îşi sufleca mânecile şi începea să mă fugărească în jurul unei mese.

— Tre' să mergi pe scenă!

Arunca după mine cu tot felul de lucruri. Urlam la ea:

— Jur că te omor!

Apoi trebuia să mă duc pe scenă, cu cocoaşă şi toate cele, îmi făceam intrarea şchiopătând, într-o stare de confuzie totală, cumplită. Inima îmi bătea nebuneşte, scăldată în adrenalină, când mă ridicam din amvon, scoţând doar un pic capul şi şuierând într-un microfon micuţ:

— Azi, iarna vrajbei noastre s-a schimbat.

Că tot vorbeam despre actoria metodică. Am făcut atunci cel mai bun Richard din viaţa mea.

Când am început să jucăm spectacolul acolo, eram chemat la rampă de cinci-şase ori pe seară – de fiecare dată, făceam câteva plecăciuni şi mergeam în culise, ca apoi să fiu

chemat iar şi să mai fac nişte plecăciuni –, şi nu pentru că eram vreo frumuseţe. Ci pentru că spectatorii trăiau o experienţă aparte urmărind spectacolul nostru. Îi captiva. Ne ieşea, fiindcă aveam ambianţa bisericii; austeritatea atmosferei care domnea acolo trezea povestea la viaţă. Şi nu ne-a mai ieşit niciodată la fel de bine ca atunci.

Şase ani mai târziu, am mers pe Broadway şi am jucat din nou în *Richard al III-lea*. Evident, nu mai eram în biserica aceea. Nu aveam o viziune, nu aveam un concept. Jucam într-un teatru cu proscenium şi foloseam tinicheaua aia de decor pe care o avuseserăm la Loeb. Iar spectacolul nu ne ieşea deloc bine. Încercam să-mi fac rolul ca înainte, dar trecuse ceva timp de când îl jucasem şi greşeam la tot pasul. În cronici s-a spus – şi eu chiar nu citesc cronicile, dar au un fel aparte de a-ţi ajunge la ureche, orice ai face – că „Pacino a tras înapoi cu cincizeci de ani reprezentaţiile din Shakespeare". M-am întrebat de ce n-au zis o sută de ani.

Într-o seară, m-am întors la finalul reprezentaţiei în cabina mea. Eram epuizat. După trei ore în care îl jucasem pe Richard, mă gândeam că mi-am câştigat dreptul de a zace în fotoliu, privind în gol. Când am ridicat ochii, am văzut-o pe Jacqueline Kennedy Onassis, care venise în culise însoţită de o tânără care cred că era fiica ea, Caroline, special ca să mă cunoască pe mine. Era atât de distinsă şi de frumoasă, emana atâta eleganţă. Iar eu, trântit în fotoliu într-o rână, i-am întins mâna ca să mi-o sărute.

Dumnezeu ştie ce-a fost în mintea mea. De ce am făcut aşa ceva? Spune şi tu – ce-o fi fost cu mine? Probabil am crezut că visez că e Jackie Onassis în cabina mea. Poate aiuram, crezând că juca în spectacol cu mine, că era regina mea – şi, ca regină, în definitiv, trebuia să-i sărute mâna regelui. Am stat de vorbă cu David Wheeler pe urmă şi mi-a zis că sunt ca un campion la box care, după luptă, porneşte spre duşuri şi-şi întreabă antrenorul:

— Cine a câştigat?
— Tu ai câştigat, fraiere.
— Zău?

Aşa se întâmplă, da. Ca actor, ajungi să fii cu totul absorbit de propria persoană şi de personajul pe care îl joci. Când te întorci de pe scenă după ce ai jucat într-una dintre cele mai mari piese scrise vreodată, eşti în stare de orice.

Aşa am învățat o lecție importantă: dă-ți un răgaz. Roagă-i să spună: „Pacino îşi scoate costumul acum" sau ceva de genul ăsta. „Aşteptați cinci minute, vă rugăm. Trebuie să-i cârpim vreo două palme ca să-l trezim, se crede în altă parte."

Chiar când aveam premiera cu *Richard al III-lea* în Boston, la Church of the Covenant, am aflat că fusesem nominalizat la Premiile Oscar pentru rolul din *Naşul*. Era prima mea nominalizare şi n-aveam de unde să ştiu dacă nu cumva avea să fie şi ultima. Cu câteva săptămâni înainte aflasem că primisem un premiu de la National Board of Review, pentru cel mai bun actor într-un rol secundar. Şi asta părea o mare onoare, însă nu reuşeam să-mi dau seama de ce nu-i acordaseră lui Marlon premiul pentru cel mai bun actor într-un rol principal. I-l dăduseră lui Peter O'Toole, la care țin enorm, dar hai să fim serioşi – Marlon Brando în *Naşul*, rolul ăla a schimbat industria filmului.

E întotdeauna plăcut să-ți fie apreciată munca. Nu e o chestie care să te înfurie. Arată-mi-l p-ăla care zice: „M-au nominalizat la Oscar – ia mai dă-i în mă-sa, habar n-au ce fac!"

Abia de curând am aflat că a umblat vorba cum că, din cauza aroganței mele, n-am mers la ceremonia de decernare a premiilor în semn de indignare, fiindcă fusesem nominalizat pentru un rol secundar în *Naşul*, şi nu pentru cel principal. Că mă crezusem nedreptățit şi că, vezi,

Doamne, meritam să fiu nominalizat la aceeaşi categorie cu Marlon. Îţi dai seama că zvonul ăsta a bubuit la momentul respectiv la Hollywood, iar eu am aflat despre el abia recent, după atâţia ani? Asta explică atitudinea distantă pe care am simţit-o la cei din jur când am revenit la Hollywood, în vizită şi ca să lucrez. A fost deprimant să aflu acum, după ce am ratat atâtea ocazii să neg zvonul acela, fără să ştiu măcar că asta credeau oamenii despre mine. Îmi vine să merg la cimitirul Forest Lawn, unde se odihnesc în pace mulţi dintre membrii vechii gărzi din industrie, să dau nişte ture pe acolo şi să-ncep să mă lamentez în gura mare în faţa pietrelor funerare: „Pe bune, omule, chiar aş fi vrut să fiu acolo! Doar că mi-a fost prea frică!”

Ăsta e genul de lucru care îţi poate afecta viaţa la Hollywood. Dă naştere unui efect de domino. În industria asta, oamenii au şi un interes egoist faţă de artiştii pe care îi reprezintă – puteau susţine ideea asta, cum că meritam să fiu pe picior de egalitate cu Brando, puteau face un pic de gălăgie, astfel încât să mă impună ca egal al lui. Dacă aş fi angajat un detectiv particular care să afle cine a pornit zvonul, ăsta ar fi fost unul dintre scenariile posibile, dar nici până în ziua de azi nu am aflat cum s-a întâmplat. Bănuielile şi presupunerile se răspândesc, apoi presupunerile se transformă în păreri, şi părerile sunt bătute în cuie, nu le mai poţi demonta sau schimba, orice ai face. E o treabă neplăcută, dar chiar cred că, în lumea noastră, de cele mai multe ori aşa se petrec lucrurile. Invenţiile şi zvonurile se transformă în adevăruri. Suntem nişte bieţi mieluşei rătăciţi de la drumul nostru, *mee, mee, mee*.

Adevărul este că în tinereţe mă străduiam din răsputeri să mă ţin cât mai departe de tot. Mă gândeam aşa: Cu cât ştii mai puţine despre mine, cu atât am mai multe şanse să-mi apreciezi munca atunci când joc un rol. Aşa că nu spuneam

mare lucru. Dar pe urmă am fost etichetat drept snob şi arogant, şi ăsta a rămas renumele meu. Cum spunea Iago: „Reputația e o calitate inutilă şi falsă, impusă de alții, adesea obținută pe nemerit şi pierdută fără vreo vină. N-ai pierdut nicio reputație, dacă nu cumva te crezi tu păgubit”.[39]

La vremea respectivă, se simțea ceva în aer, o tensiune. Actorii se revoltau împotriva sistemului de la Hollywood. Să nu mergi la Oscaruri era deja o tradiție, în aceeaşi măsură în care era o tradiție şi să mergi. Richard Burton şi Elizabeth Taylor n-au mers. George C. Scott n-a mers. Marlon şi-a refuzat premiul şi a trimis-o pe Sacheen Littlefeather[40] în semn de protest. Eu am spus că nu pot participa, fiindcă trebuie să lucrez în teatru în intervalul de timp în care are loc ceremonia de decernare a premiilor. Dar tot aş fi putut să mă duc – toată lumea ştie că primeşti liber dacă eşti nominalizat la Oscar. Mie mi-era cam frică să călătoresc cu avionul şi ştiam că ar fi trebuit să beau o sticlă de scotch doar ca să fac față drumului. Însă scuzele mele erau jenante, nu m-a crezut nimeni. Adevărul este că eram copleşit de toate lucrurile astea noi care mi se întâmplau. Eram tânăr, mai tânăr chiar decât ce spunea vârsta reală, şi îmi era pur şi simplu teamă să mă duc. Dacă

---

[39] *Othello*, de William Shakespeare, actul II, scena 3, în traducerea Luciei Verona.

[40] Maria Louise Cruz (1946–2022), cunoscută şi ca Sacheen Littlefeather, actriță şi activistă pentru drepturile amerindienilor. Ea însăşi un personaj controversat, a urcat pe scena Premiilor Oscar în anul 1973 şi a refuzat premiul pentru cel mai bun actor într-un rol principal, în numele lui Marlon Brando. Gestul ei avea menirea de a atrage atenția asupra modului incorect în care erau tratați şi portretizați amerindienii în industria filmului.

e să fiu sincer – şi nu ştiu dacă vreau să fiu –, cred c-am şi mers un pic pe modelul Gretei Garbo. Eram un pustnic şi nu-mi doream decât să fiu lăsat în pace.

În perioada în care se desfăşura povestea adevărată a lui Frank Serpico şi a Comisiei Knapp, eu nici nu ştiam că există. Serpico a fost printre primii polițişti care au vorbit despre problemele din rândul forțelor de ordine şi care au încercat să dărâme fortăreața corupției; nu ai cum să-i clinteşti nici măcar o cărămidă, dar a încercat. Eu pur şi simplu nu eram la curent cu chestiile astea. Iar acum Marty Bregman voia să-l joc pe Serpico în filmul pe care-l pregătea. Dacă acceptam, Bregman urma să-mi fie şi manager, şi producător al filmului. Intervenea un conflict de interese, evident. Cineva e plătit să producă filmul în care joci, iar în acelaşi timp ia şi un procent din banii tăi. Dar m-am gândit că părțile bune ale unui asemenea aranjament compensau neajunsurile. Fiindcă Marty mă cunoştea. Îmi era partener. Era un om cu care ştiam că pot vorbi. Şi care avea să mă asculte.

Peter Maas scrisese biografia lui Serpico, iar eu am primit un rezumat preliminar al textului de la care avea să pornească scenariul. Crede-mă, suna ceva de genul ăsta: face nu ştiu ce, pe urmă face nu ştiu ce, pe urmă se duce acolo, pe urmă se duce dincolo. Cum e cartea pe care o scriu eu acum. O citeşti şi-ți spui: Aşa, şi? E ca şi cum ai zice că Hamlet ajunge acasă. Şi pe urmă îşi vede tatăl. Dup-aia se duce la maică-sa. Mda, frumos. Aşa că nu m-a interesat deloc. Aveam nevoie de mai mult de atât.

Însă apoi l-am cunoscut pe Frank Serpico. Bregman pusese la cale întâlnirea, ne-am văzut în biroul lui. I-am aruncat o singură privire lui Frank şi am ştiut. Am simțit că-l pot juca. Că trebuia să-l joc. M-am uitat în ochii lui şi mi-am spus: Aşa vreau să fiu. Mi s-au oferit des roluri care

porneau de la povestea unor persoane reale şi le-am refuzat. Nu voiam să-i interpretez pe oamenii ăia. Nu fiindcă ar fi fost răi sau buni, ci pentru că nu simțeam nicio conexiune cu ei.

În vara aceea, înainte să facem filmul, am petrecut mult timp cu Frank. A venit pe la mine – închiriasem o casă în Montauk. Stăteam pe terasă şi ne uitam la valurile care se spărgeau la țărm. În cele din urmă, i-am pus o întrebare pe care probabil c-o mai auzise de o mie de ori:

— Frank, de ce n-ai acceptat mita? Puteai să iei banii ăia şi pe urmă să donezi undeva partea ta, dacă nu voiai s-o păstrezi.

— Al, dacă aş fi făcut asta – aici a făcut o pauză lungă –, ce om aş mai fi când îl ascult pe Beethoven?

Replica asta m-a făcut să-mi doresc să-l joc.

Waldo Salt şi Norman Wexler au scris împreună un scenariu extraordinar, iar pentru regie l-am cooptat pe John Avildsen. Făcuse câteva filme foarte bune până atunci, iar mai târziu avea să regizeze *Rocky*. Din punctul meu de vedere, era o alegere bună. Am început să căutăm actori pentru celelalte roluri, eu fiind un fel de asistent de regie în timpul probelor, citeam replicile cu ei. Iar într-o bună zi Avildsen n-a venit la muncă. Fusese concediat. Aşa lucra Marty Bregman. Am rămas cu gura căscată. Ce dracului se întâmplase? Habar n-aveam de ce îl dăduse afară pe tipul ăsta, nici nu ajunseserăm la repetiții încă. Avildsen de-abia începea să povestească despre viziunea lui asupra filmului. Eram atât de absorbit de încercarea de a pregăti personajul Serpico, de a-mi lăsa barbă şi de a găsi un mod de a-l juca, că asta m-a acaparat cu totul. Nu mai eram conştient de nimic altceva legat de producție. Nu ştiam nici măcar câți bani câştig; Marty îmi dădea vreo două sute de dolari pe săptămână pentru taxiuri şi mă mulțumeam cu atât.

Dino De Laurentiis era un producător extrem de influent şi deținea drepturile pentru cartea lui Peter Maas. El lua toate deciziile importante în proiect, iar când a aflat ce făcuse Bregman a luat-o razna. După chestia asta, nu l-a lăsat pe Marty să caute alt regizor. De Laurentiis a zis:

— Singurul mod în care putem continua filmul ăsta este să ne găseşti tu – adică eu, Pacino – un nou regizor.

N-are cum să fie vreodată simplu, nu? Unde să găsesc eu un regizor? În viața mea nu mă ocupasem de angajări. Nu jucasem decât în trei filme. I-am zis lui Marty:

— Marty, eu nu ştiu ce să-ntreb oamenii la interviu. Asta-i o tâmpenie.

— Ba nu, trebuie să te ocupi tu. N-ai de ales.

Şi, uite-aşa, acum trebuia să merg în California. Eram tare nefericit. M-am dus la San Francisco să stau de vorbă cu Peter Yates, care făcuse *Locotenentul Bullitt*. Am mers în LA să vorbesc cu Mark Rydell. Într-o zi, am ajuns la hotelul Beverly Wilshire, într-o încăpere căreia eu îi ziceam Sala Pompoasă – nici nu ştiam cum se chema, de fapt. Stăteam de vorbă cu un tip cam tăcut, ca mine, un tânăr la început de drum, dar care tocmai terminase un film oarecum de artă, numit *Crimele din Mica Italie*, pe care nu-l văzusem încă, şi eram prea ocupat să studiez mesele îmbrăcate în fetru roşu cu verde şi tapetul cu rațe şi păuni, ca să pricep că stau de vorbă cu unul dintre cei mai mari cineaşti ai noştri, Martin Scorsese. Eram pur şi simplu amețit, nici nu ştiu dacă am schimbat două cuvinte cu el. Presupun că şi-a dat seama că n-am idee cum să aleg un regizor.

M-am întors cu mâna goală din călătoria aceea, dar pe urmă m-am întâlnit cu Sidney Lumet. La momentul respectiv, cariera lui intrase oarecum într-un con de umbră. Ştii cum e în industria asta: azi eşti la modă, mâine nu. Dar tot era unul dintre cei mai buni regizori din SUA. În 1960, regizase *The Iceman Cometh*, de Eugene O'Neill, în care am

descoperit cea mai bună interpretare scenică pe care am văzut-o vreodată – a lui Jason Robards Jr. Era o adaptare a producției regizate de José Quintero la Teatrul Circle in the Square, cu câțiva ani în urmă, iar filmarea punerii în scenă a lui Lumet a fost difuzată de televiziunea publică, ca parte dintr-o serie numită *The Play of the Week*. Vorbim despre o înregistrare de trei ore şi jumătate, pe care o difuzau zilnic, iar eu, un puşti de nouăsprezece ani, o urmăream seară de seară, în apartamentul meu din South Bronx, fiindcă jocul lui Robards este uluitor. Am revăzut de curând filmarea – eram curios dacă mai putea avea acelaşi impact. Doamne, Dumnezeule, da! E pur şi simplu înălțătoare. Dacă ți se pare prea mult trei ore şi jumătate, poți s-o urmăreşti pe YouTube pe bucăți. Lui Robards i-a schimbat viața, cu siguranță mi-a schimbat-o şi mie. Şi o să ți-o schimbe şi ție.

Aşadar, m-am dus la Lumet acasă, în East Hampton, ca să-ncerc să-mi dau seama dacă ar fi regizorul potrivit pentru *Serpico*, dar tot bolovan eram. Habar nu aveam cum să procedez. Mă uitam în jur, prin casa omului. Şi el a început să mă critice – într-un fel. Mi-a zis:

— Interpretarea ta în filme... nu ştiu ce să zic. Uneori nu mi se pare în regulă. Eu văd altfel lucrurile.

Ca şi când mi-ar fi zis: Auzi, puştiule, nu eşti chiar aşa grozav. Iar eu mă gândeam: Tipul ăsta mă insultă. Nici măcar nu mă cunoaşte. Şi vrea jobul de regizor? Vrea să lucreze cu *mine*? Însă adevărul e că mereu m-au insultat regizorii.

Din fericire, nu m-am apărat, fiindcă nu ştiam cum să mă apăr. Îmi era superior din punct de vedere intelectual şi era un om cumsecade. Cred că în momentul ăla se întreba ce caută un nătărău ca mine în casa lui, intervievându-l pentru un job. Ştiu că asta se întreba. Cine n-ar fi gândit aşa? Presupun că şi ceilalți regizori mă priviseră la fel, dar el era mai în vârstă şi avea un soi de autoritate, o experiență

copleşitoare. Nu m-a jignit. Dar nici nu era impresionat deloc de rolurile mele de până atunci. Iar eu ştiam cum lucrează şi îmi spuneam: Ce naiba, tipul ăsta e grozav! Pe el îl vreau. Şi, într-adevăr, pe el l-au angajat.

Când mă pregăteam pentru rolul din *Serpico*, am mers cu nişte poliţişti într-o misiune de patrulare, ca să văd cum funcţionează treaba. Echipajul meu a fost chemat să investigheze un posibil jaf dintr-o clădire cu apartamente de închiriat. Au urcat scările în fugă, cu pistoalele scoase, şi acolo m-am oprit. Fiindcă nu ştiau ce-i aşteaptă odată ajunşi la uşa respectivă. Mi-am spus: Asta e prima şi ultima dată când fac aşa ceva.

Nici nu era nevoie s-o fac, ce-i drept. Îl aveam pe Frank Serpico, în carne şi oase, cu care puteam sta de vorbă când aveam nevoie, iar el era un tip foarte inteligent şi de mare ajutor. Puteam să-l întreb:

— Aici ce-ai făcut? Cum ai reacţionat când ţi s-a întâmplat chestia asta?

Îmi povestea, iar eu mă duceam la Sidney şi-i propuneam:

— Ia uite ce-a făcut. Poate băgăm şi noi o scenă aşa?

În vara în care am lucrat la film, am luat într-o zi un taxi spre unul dintre locurile în care filmam, fiind deja îmbrăcat în hainele din *Serpico*. Am rămas blocaţi în trafic în spatele unui camion care scotea în şuvoaie nişte nori uriaşi de gaze de eşapament. În timp ce aerul devenea irespirabil, m-am enervat atât de tare, încât i-am spus taximetristului să tragă maşina mai aproape de camion, am coborât geamul, mi-am fluturat legitimaţia din *Serpico* şi am zbierat:

— Trage imediat pe dreapta, nenorocitule! Poluezi aerul.

Ca şi cum nu era aerul destul de poluat. Apoi mi-am dat seama ce-am făcut. Mi-am zis: Te dai poliţist, Al? Nu, doar mă port ca un newyorkez. I-am spus taximetristului:

— Cred că mai bine ne vedem de drum.

Când am început să lucrez la *Serpico*, încă eram cu Tuesday Weld. Mă trezeam în fiecare dimineață și mergeam la filmări, iar seara ieșeam cu ea să bem. Filmam deja de vreo două săptămâni și eram conștient cât de solicitantă avea să fie munca asta. Punea o presiune uriașă pe relație și îmi era clar că nu mai rezistăm mult. Eram tineri și nu fuseserăm împreună îndeajuns de mult timp, intuiam că se apropia momentul despărțirii. Nu puteam juca în filmul ăsta și, în același timp, să am o relație.

Vedeam deja cum se repetă un tipar, o convingere inerentă că munca e muncă, iar iubirea și viața se află pe locul doi. Chestia asta se spune des despre oamenii care sunt extrem de implicați în ceea ce fac, extrem de concentrați asupra muncii lor. Pierd relații importante din cauza lucrului și a nevoii de a i te dedica întru totul. Azi pot spune cu mare bucurie că nu mai sunt așa, dar la vremea aceea începeam să ajung la concluzia asta despre mine însumi.

M-am refugiat în filmările la *Serpico*. În meseria asta, cel mai bun lucru este toastul de dinaintea începerii filmărilor. Toți sunt veseli și trăncănesc despre cât de norocoși sunt că și-au ales meseria asta. Pentru *Serpico*, am ținut petrecerea acasă la Dino De Laurentiis, care avea un apartament grozav la ultimul etaj al unei clădiri din Central Park South. Avea ferestre înalte, din podea până în tavan. Vedeai China din apartamentul lui. Simțeam c-am dat lovitura. Venise și Peter Maas. Erau acolo Waldo Salt și Norman Wexler, Sidney Lumet și Marty Bregman. Nicio femeie. Arătam toți șase ca niște omuleți din Lego stând în mijlocul apartamentului opulent. Ne-am strâns laolaltă pentru marele toast, bătându-ne prietenește pe spate, tachinându-ne și făcându-ne cu ochiul după fiecare glumă. „Oare o să mă placă?” „Oare o să mă iubească?” Genul acela de flecăreală despre „nimicuri”, dar care e necesară. Apoi, am pus capăt oricărei conversații. Am spus:

— Oameni buni, ştiu că-i cam devreme, dar cred c-am găsit melodia principală pentru coloana sonoră.

— Poftim?

— Da, da, acum mi-a venit ideea. Să-mi ziceți dacă vă place.

— Păi, cântă-ne-o.

Stăteam toți în cerc. Am început:

— Uitați cam cum mi-o imaginez. În primele treizeci de minute nu e muzică deloc, se aud doar zgomotele străzii şi aşa mai departe. Pe urmă, pe măsură ce povestea lui Serpico devine tot mai captivantă, când apar mitele, banii, corupția, muzica începe să se facă auzită, la început e doar un cor care răsună slab, aproape imperceptibil.

Şi am început să cânt:

SER-pi-co
SER-pi-co
SER-pi-co, *Serrrrrr*-pi-co
Serrrrrr-pi-co
Serrrrrr-pi-co

S-a lăsat o tăcere mormântală. Erau siderați. Eu doar mă uitam la ei, aşteptând să izbucnească în râs. A trebuit să se întoarcă Bregman spre ei şi să le spună, cu cea mai acră voce pe care am auzit-o vreodată:

— Glumeşte.

În dispoziția asta am rămas cam tot timpul.

Primisem un şofer care mă lua în fiecare dimineață de acasă, mă ducea pe unde filmam în ziua respectivă, iar seara mă aducea înapoi. Era un tip mai în vârstă şi chiar îmi plăcea de el, dar detesta jobul ăsta. Detesta să fie şofer, detesta să stea blocat în trafic şi era mereu posomorât. Îi făceam tot felul de farse doar ca să văd dacă reuşesc să-i aduc un zâmbet pe buze. Odată, mi-a zis:

— Auzi, Al, mă taie pişarea rău de tot. Te superi dacă intru până-n restaurantul ăsta, să dau calul la apă?

— Mamă, Eddie, nici nu ştiam că ai cal! Nu l-am văzut niciodată. Da, mergi liniştit, eu te aştept aici.

A tras pe dreapta în faţa restaurantului şi s-a repezit înăuntru, lăsând cheile în contact şi motorul pornit. Imediat ce a dispărut pe uşă, am sărit pe scaunul şoferului şi am demarat în trombă. Doar am dat roată clădirii, ca să-l pot urmări pe ascuns când ieşea din restaurant. A rămas mut, încerca să-şi dea seama dacă maşina şi vedeta filmului îi fuseseră furate de sub nas. Tocmai se uita de jur împrejur, când am apărut brusc, am oprit maşina în faţa lui şi i-am zis:

— Hai, Eddie, să mergem! De data asta, fac eu pe şoferul.

— Nenorocit mai eşti! mi-a zis şi am râs amândoi.

Am făcut o grămadă de rahaturi din astea cât am lucrat la *Serpico*.

Când s-au terminat filmările, am ieşit să beau ceva cu Charlie la un bar elegant de pe Madison Avenue, chiar după colţul clădirii în care locuiam atunci. Ne-am făcut amândoi mangă, iar eu am cunoscut o tipă care se ameţise şi ea bine de tot. Era o fată înaltă, cu o rochie neagră extravagantă şi – aşa se purta în perioada aia – tocuri de cincisprezece centimetri. Charlie s-a dus acasă, iar eu am urcat cu ea la mine în apartament, unde am căzut lat – m-am prăbuşit pe pat cu hainele pe mine. Şi ea la fel, cu tot cu tocurile de cinşpe. N-am făcut nimic în noaptea aia. M-am trezit a doua zi dimineaţa şi mi-am zis: Cine dracu' e asta? Unde sunt?

— Oh, Doamne! am rostit cu voce tare. Am întârziat. Am întârziat!

— La ce ai întârziat? m-a întrebat tipa.

— E o proiecţie a unui film în care am jucat şi tre' să mă duc să zic şi eu cum mi se pare c-a ieşit.

— Uau, pe bune?

— Da. Vino şi tu. Nu strică o părere în plus.

Încă eram beat.

Am mers în partea cealaltă a oraşului, la o sală de proiecții, unde se pregăteau să pună prima variantă editată din *Serpico*, iar eu am intrat cu fata asta într-o rochie neagră, cu tocuri de cinşpe. Şi erau toți acolo: Sidney Lumet, Dino De Laurentiis şi Dede Allen, o extraordinară expertă în montaj de film, care lucrase la *The Hustler* şi *Bonnie şi Clyde*. Era şi Marty Bregman în sală, spumega de nervi când m-a văzut. Dar Sidney doar a ridicat din umeri, ca şi cum ar fi spus: „E actor, iar actorii aşa sunt”. Regizase o mulțime de filme şi cu siguranță văzuse şi chestii mai rele de atât. S-a stins lumina şi a început filmul, iar la final am întrebat-o pe tipă cum i s-a părut. Nu mai țin minte exact cum s-a exprimat, dar, în orice caz, părea s-o lase rece.

Serpico a ieşit binişor. Mi-a adus a doua nominalizare la Oscar, iar Marty Bregman se zbătuse enorm pentru mine şi pentru filmul ăsta, aşa că n-am putut să lipsesc de la ceremonia de decernare a premiilor. Dar tot eram înspăimântat. M-am urcat în avion cu Marty, i-am luat cu mine şi pe Charlie, şi pe Diane Keaton, cu care jucam în *Naşul II* în perioada aceea. Eram beat cârpă, evident.

După ce am ajuns în Los Angeles, m-au dus într-o baie uriaşă, elegantă, ca să mă aranjez un pic şi să fac duş. Tocmai aflasem ce este *wet look*-ul[41], iar când am ieşit din baie şi m-am văzut cu părul ud leoarcă mi s-a părut că-mi stă bine.

Când a dat ochii cu mine, Bregman a dat imediat şi verdictul:

— Eşti pur şi simplu cretin!

---

[41] Coafură care presupune ca părul, deşi este aranjat cu produse speciale, să pară ud, ca proaspăt ieşit de sub duş.

A stat cu mine şi a încercat disperat să-mi usuce părul cu föhnul înainte să înceapă ceremonia. Nu se întâmpla prea des ca Bregman să mă vadă beat, s-ar putea ca atunci să nici nu fi ştiut că am o problemă cu băutura. Dar eram cherchelit zdravăn şi băgasem şi câteva Valiumuri, aşa c-am râs întruna cât s-a chinuit el să mă usuce. Eram jalnic. Pe măsură ce mi se usca părul, se umfla şi se tot umfla, ca un sufleu. Prietenii mei din New York, care au urmărit ceremonia la televizor, mi-au zis pe urmă că din mine s-a văzut doar părul. M-au întrebat:

— Al, ce mama mă-sii aveai pe cap?

Am ajuns în sala de spectacole unde se ţinea ceremonia de decernare a Oscarurilor, iar oamenii păreau surprinşi de prezenţa mea. Printre primii care mi-au ieşit în cale a fost Jack Valenti, directorul de la Motion Picture Association, care lucrase pentru LBJ[42]. Avea o expresie uluită, un fel de: „Tu ce Dumnezeu cauţi aici?” Mi-am zis: Păi, sunt actor şi am fost nominalizat la un premiu, asta caut, n-am venit să fac curăţenie. De asta pot să mă ocup mai târziu, după ce pierd. Deci de ce mă priveşte aşa? Asta se întâmpla acum cincizeci de ani şi nu reuşeam deloc să înţeleg ce se petrece. Însă între timp am aflat cum m-au judecat cei de la Hollywood când credeau că-i tratasem cu răceală şi aroganţă după prima nominalizare, aşa că acum mi-e clar.

M-am aşezat în public şi m-au năpădit imediat toate sentimentele alea cumplite, că mă aflu într-un loc în care nu am ce căuta şi unde nu mă simt în largul meu. Din afară, nu ţi-ai fi dat seama că nu mă simt bine. Atât de opacă e masca pe care trebuie s-o porţi.

O aveam pe Diane în dreapta, mai făceam câte o glumiţă despre ceremonie, iar ea râdea. Însă de la un punct încolo

---

[42] Lyndon B. Johnson (1908–1973), preşedinte al Statelor Unite ale Americii între anii 1963 şi 1969.

mi-a pierit cheful să mai fac glume, tot luam pastile de Valium şi aşteptam *ceva*. În stânga mea stătea Jeff Bridges. Încă mai eram în stare să citesc ora. Aşa că m-am uitat la ceas şi mi-am zis: Nu se poate. N-au ajuns nici măcar aproape de premiul pentru cel mai bun actor. Aşa că m-am întors spre Jeff, pe care aveam să-l cunosc mai târziu şi să mă conving că e unul dintre cei mai buni oameni de pe lumea asta şi un actor excepţional. Dar la momentul acela nu-l cunoşteam deloc şi, probabil temându-mă c-o să mă trezesc din ameţeală, l-am abordat aşa:

— Salut, nu te supăra. A trecut aproape o oră, cât trebuia să ţină. Presupun că n-o să mai ajungă la categoria „Cel mai bun actor".

M-a privit cu milă, ca pe un biet nefericit.

— Durează trei ore, omule. *Trei ore*.

— Ah. Mulţumesc.

Din momentul acela, m-am prăbuşit într-un fel de amorţeală.

Ca prin ceaţă am văzut că anunţă şi categoria mea. Eram varză. Mă simţeam atât de rău, c-ar fi trebuit să merg undeva, să stau în linişte şi să mi se facă un tratament cu electroşocuri. M-am gândit: Nu se poate întâmpla aşa ceva. Dintre toţi actorii ăştia, n-am cum să câştig chiar eu. Mai erau nominalizaţi Robert Redford, Jack Nicholson, Marlon Brando şi Jack Lemmon. Nu-mi pregătisem vreun discurs, fiindcă eram sigur că n-o să câştig. Nu aveam nicio îndoială.

Însă m-a lovit alt gând. Şi a început să mă tortureze. Ştii vocea aia: Dar *dacă* o să câştigi, până la urmă? Mi s-a mai întâmplat, de-a lungul vieţii, să trăiesc asemenea nenorociri. Chiar e posibil să anunţe că eu sunt câştigătorul. Oamenii ăştia de la Academia Americană de Film ţin ranchiună. Probabil c-o să-ţi dea ţie premiul doar ca să se răzbune, ca să-şi bată joc. Pe urmă am început să tremur. Eram îmbuibat cu Valium şi înspăimântat de tot ce mă înconjura.

Au anunțat numele celor nominalizați. Şi pe urmă am auzit – ca şi cum s-ar fi deschis Cerurile ca să-mi şoptească un înger – cuvintele astea:

— Jack Lemmon, pentru *Salvați tigrul*.

N-am fost în stare decât să zâmbesc, iar în sinea mea să strig de bucurie. Dacă mă vedea cineva la televizor, probabil nu-şi dădea seama. Îmi remarca doar expresia amorțită, dar în adâncul sufletului eram copleşit. Copleşit de uşurare.

6

INDUSTRIA PE CARE AM ALES-O

Pe Mario Puzo mă puteam baza să fie mereu brutal de sincer. Într-o seară m-a rugat să ne întâlnim la barul Ginger Man. Voia să arunc o privire pe scenariul la care lucra pentru *Naşul II*. Mi-a întins un exemplar peste masă, ca să-l iau acasă şi să-l citesc în linişte, în timp ce analizam şi propunerea de a reveni în rolul lui Michael Corleone şi de a accepta obligațiile care decurgeau de aici. Înainte de a cumpăni toate astea, ținea neapărat ca eu să ştiu un lucru:

— E un căcat! mi-a zis. Nu mi se pare un scenariu bun. Dar mi l-au dat ca să ți-l arăt. Am vrut doar să ştii.

Aşa că i-am mulțumit. Şi l-am citit. Şi Mario avea dreptate. Mi-am spus: Nu pot să joc în filmul ăsta. Îi lipseşte ceva, nu e ce trebuie.

După cum aveam să aflu, cei de la Paramount îl puseseră pe Mario să se apuce de scenariul pentru partea a doua înainte să începem măcar filmările pentru *Naşul*. Voiau să fie pregătiți, în caz că hotărau să facă o continuare, dacă filmul, printr-o minune, se dovedea a fi de succes. O făcuseră doar ca să-şi protejeze funcțiile. Nicio creație grozavă n-a apărut vreodată dintr-o asemenea motivație.

Şi nimic din scenariul acela nu-mi suna a *Naşul*. Francis nu voia să participe. Refuzase, însă ei tot mai încercau să-l convingă. Mă voiau şi pe mine, fiindcă personajul meu mai trăia la finalul primei părți.

Tot insistau, reveneau cu oferte din ce în ce mai mari. Întâi, 100 000. Apoi, 200 000. Pe urmă au urcat până la 600 000 de dolari. La vremea aia, erau bani serioşi. Dar nu-mi plăcea scenariul. Mario era un scriitor excelent şi avea să-i dea de cap. Însă voiau ca eu să-mi iau un angajament față de un scenariu care încă nu exista.

Unul dintre producătorii filmului m-a invitat în biroul lui din New York. Mi-a pus o sticlă mare de scotch în față, pe masă, şi atunci mi-am zis: Uau, vrea să mă-mbete. Ne simpatizam mult unul pe celălalt şi am început să stăm de vorbă în timp ce el turna în pahare. În cele din urmă, a trecut la subiect:

— Al, ce zici, te bagi la partea a doua?

— Păi, trebuie rezolvată chestiunea cu scenariul, nu?

A deschis un sertar şi a scos o cutie din metal. M-a întrebat:

— Al, dacă ți-aş spune că-n cutia asta e un milion de dolari?

Începeam să pricep unde bate. I-am răspuns:

— Pot s-o miros un pic? Sau s-o ridic de pe masă?

Voiam doar să văd cum se simte în mâini. El mă privea zâmbind, dar în cutia aceea putea fi orice sumă de bani sau *orice*. Putea fi un milion de dolari, sau pliculețe de zahăr,

sau putea fi goală. Situația mă depăşea total. Era mult prea abstractă. Şi pentru mine chiar nu conta asta, oricum.

Pe urmă l-au convins pe Coppola, i-au dat şi rolul de producător. Coppola mă cunoştea bine. Probabil că le-a zis imediat:

— Încetați să-i tot oferiți un salariu mai mare. Nu-l interesează banii. Îl interesează doar scenariul. O să vină.

Aşa că mi-au dat un scenariu care trecuse prin nişte modificări față de varianta pe care mi-o arătase Mario, dar tot nu era o poveste la care să mă înham pe loc. Era neterminată. Am citit-o împreună cu Charlie şi am fost amândoi de părere că tot nu e ce trebuie. Francis s-a enervat:

— Ce faci, ce tot vrei? Mă ții pe loc cu producția.

— Ba nu te țin pe loc. Doar vreau un scenariu mai bun, i-am răspuns.

Aşa că Charlie şi cu mine am mers în San Francisco, am luat o cameră la hotelul Fairmont şi ne-am pus cu toții pe lucru. Stăteam de vorbă cu Francis, Francis scria, ne aducea textul nou, stăteam iar de vorbă, scriam, îl duceam înapoi. Eu habar n-aveam cum se scrie un scenariu. Ştiam doar că exista deja toată mobila, dar nişte oameni trebuiau s-o aducă în casă. Ăştia eram eu şi Charlie. Din poveste lipseau nişte elemente de legătură. Francis zicea întruna: „Asta se rezolvă”.

Ştiam că, având-l alături pe Francis, lucram cu un scriitor excepțional şi cu un om hotărât să facă un film grozav. Sper că îl ajuta şi pe el faptul că avea de partea cealaltă a baricadei un coleg care era dispus să discute despre text, despre nivelurile pe care trebuia să le atingă şi despre direcția în care ducea acțiunea. Era ceva de muncă, am lucrat şase zile şi şase nopți la un scenariu care era de la bun început *aproape* ce trebuie. Am fost tare recunoscător că Francis ne-a acordat răgazul ăsta, că ne-a

lăsat s-o facem şi că avea darul deosebit de a lua lucrurile pe care i le spuneam noi şi de a le transpune în scenariu.

Când am plecat de la hotel la finalul acelei săptămâni, Charlie s-a uitat la numărul camerei, 617, şi mi-a zis:

— Cred c-am scris o pagină de istorie aici, Al.

Şi am plecat.

Coppola mi-a explicat la un moment dat că *Naşul II* este un fel de metaforă pentru ceea ce s-a întâmplat cu a doua generaţie de americani de origine italiană şi sunt convins că este valabil şi pentru alte naţionalităţi şi grupuri etnice. Părinţii lor s-au sacrificat – prima generaţie, generaţia imigrantă –, ca ei să aibă o şansă la modul american de viaţă, însă sunt dezorientaţi. S-au născut aici, s-au născut americani şi au fost lăsaţi să găsească singuri o cale de a se adapta.

Michael nu avea personalitatea titanică a tatălui său, Vito, căruia viaţa în vechea ţară şi neajunsurile sărăciei îi conturaseră într-un anume fel caracterul, care trebuise să se descurce prin propriile forţe. Şi cu toate că Michael fusese adus în afacerile periculoase ale familiei printr-o serie de împrejurări, se mişca natural în lumea lor. Aceasta e persoana pe care o vedem în primul film *Naşul*, persoana care află că are acest dar, dacă vrei să-i spui aşa.

În *Naşul II* apare un cu totul alt Michael. Iar până la finalul filmului, ajunge atât de retras, încât, practic, s-a mumificat. Dar, ca să-l pot duce acolo, trebuia să mă întorc mental şi emoţional în locul în care îl lăsasem pe Michael la încheierea primei părţi, când devenise brusc un lider intimidant, iar cei din jur se aşezau bucuroşi la rând ca să-i sărute inelul. Imaginea pe care o proiectează la finalul *Naşului* este, pur şi simplu, ceva de genul: Cine e tipul ăsta? Mi-e teamă şi să mă apropii de el. Cel puţin, asta am încercat să fac, să-l înfăţişez ca fiind enigmatic şi periculos. Pentru mine, pericolul se ascundea acum în misiunea care

mă aştepta – trebuia să ajung din nou acolo unde era Michael la finalul primei noastre călătorii, apoi să mă străduiesc să găsesc direcția în care să-l port de data asta.

Una dintre creațiile geniale ale lui Francis şi Mario pentru *Naşul II* a fost noul rival al lui Michael, un gangster cu state vechi şi fost partener al tatălui său, pe nume Hyman Roth, care îl abordează prefăcându-se a-i fi aliat. Vezi tu, oamenii pe care-i bănuieşti cel mai puțin sunt întotdeauna cei de care trebuie să te păzeşti cel mai bine, cel puțin în branşa lor. Personajul Hyman Roth era inspirat din Meyer Lansky[43] şi trebuia să fie la fel de inteligent ca Michael, dacă nu chiar mai inteligent. Francis ar fi vrut să fie jucat de Elia Kazan, însă Kazan a refuzat rolul şi, cu toate că am dat probe cu mai mulți actori, inclusiv unii care păreau o alegere neobişnuită, cum a fost regizorul şi scenaristul Samuel Fuller, nimeni nu părea să se potrivească întru totul.

Charlie a fost cel care l-a sugerat pe Lee Strasberg. Înainte ca Charlie să predea actoria, când încă era doar actor, învățase sub îndrumarea lui Lee şi îl admirase întotdeauna, aşa cum îl admiram eu pe Charlie.

Mai trebuia să-l convingem pe Francis, aşa că l-am luat cu noi la o întrunire festivă importantă de la Actors Studio. Se ținea într-o sală de evenimente, iar vorbitorii stăteau la prezidiu. Când a venit rândul lui Lee să se adreseze publicului, l-am ascultat cu toții; a vorbit fascinant, cu un umor inteligent. Le fusese un dascăl neprețuit lui Marilyn Monroe şi lui Dustin Hoffman, dar, când voia, putea fi la fel

---

[43] Meyer Lansky (1902–1983) sau „contabilul Mafiei”, membru al Mafiei evreieşti din SUA. Faimos îndeosebi pentru că, împreună cu partenerul său, Charles „Lucky” Luciano, a pus bazele Sindicatului Național al Crimei Organizate şi a introdus noi instrumente financiare infracționale, precum spălarea banilor şi conturile bancare *offshore*.

de amuzant ca Groucho Marx. L-a fermecat imediat pe Francis, care i-a dat rolul, iar eu eram încântat că vom lucra împreună, mă tot gândeam cât de grozav va fi, că voi avea ocazia să-l cunosc un pic mai bine.

S-ar putea spune că asta a adăugat o latură oedipală poveştii din *Naşul II*. Chiar îl consideram pe Lee un fel de bunic. Pentru Michael, Hyman Roth era un tată-surogat, pe care avea să fie nevoit să-l ucidă ca să supravieţuiască el.

Se pare că de-a lungul vieţii găsisem şi adunasem în jurul meu genul ăsta de oameni, substituţi pentru tatăl pe care nu-l avusesem lângă mine. Acum aveam trei în acelaşi timp: era Charlie; pe urmă era managerul meu, Marty Bregman; iar acum şi Lee Strasberg. Nu-mi dau seama dacă simţeau că le aparţin şi eu în vreun fel, dar îmi imaginez că da. Aveau roluri diferite. Marty era implicat în evoluţia mea profesională, în succesul şi în faima pe care le dobândeam, precum şi în tot ce ţinea de ele. Charlie era legat mai curând de munca propriu-zisă, de actorie, dar şi de felul în care mă dezvoltam ca om. Cred că Charlie şi Marty păstrau o distanţă înţeleaptă unul faţă altul. Charlie îl înţelegea pe Marty şi-l respecta, conştient de faptul că Bregman era un tip inteligent şi puternic. Marty ştia că Charlie era important pentru dezvoltarea mea ca actor şi că prietenia noastră îmi făcea o mare bucurie. Sunt sigur că fiecare îl citise pe celălalt, dar erau suficient de diplomaţi încât să nu vorbească despre asta în faţa mea.

Apariţia lui Lee în ecuaţie nu însemna automat că situaţia se complica. Cu Lee era cu totul altceva. Din relaţia cu Lee mă hrăneam, pur şi simplu, şi-mi plăcea mult compania lui. Mă interesa, aşa cum mă interesează toţi oamenii care au o asemenea bogăţie intelectuală, ale căror opinii sunt atât de imprevizibile. Lee se exprima cu o concizie şi o francheţe aparte. Avea o casă pe Fire Island, unde mergea cu familia în timpul verii. Şi, spune o legendă, au mers cu toţii să

înoate într-o zi caniculară – cu toții, în afară de Lee, care stătea pe mal şi se uita la ei. L-au tot îndemnat:

— Hai şi tu în apă! E grozavă, e caldă! De ce nu intri şi tu în apă?

Iar el le-a răspuns:

— Vă cred că apa e bună. Pur şi simplu nu vreau să fiu implicat.

L-am considerat pe Lee prieten, dar, dacă stau să mă gândesc un pic, nu cred că mi-a fost cu adevărat. Eram membru în Actors Studio şi jucam acolo roluri pe care le vedea uneori, dar nu eram elevul lui preferat sau ceva de genul ăsta. El reprezenta un anume ideal artistic şi ceva care pentru mine aproape că ținea de familie. Îmi dădea tot felul de sfaturi criptice, de genul: „Eşti foarte sensibil, aşa că trebuie să ai grijă ce mănânci". Însă Lee avea o imagine foarte clară în ceea ce mă privea.

Când am lucrat împreună la *Naşul*, eu şi Francis eram mai tineri şi mai neexperimentați şi de aceea am putut trece peste multe greşeli pe care le-am făcut şi peste conflictele care mai apăreau din când în când. Cu *Naşul II* a fost altfel. Odată ce Francis a acceptat să fie şi regizor, şi producător, mi-am dat seama că responsabilitatea uriaşă a succesului filmului apasă, în bună parte, pe umerii lui. Ne-a fost greu cât am lucrat la *Naşul II*, dar îl admiram la fel de mult şi ne-am străduit amândoi să colaborăm cât mai bine.

Când am început filmările în Lake Tahoe, prima scenă pe care am făcut-o a fost cea de la petrecerea pentru Comuniunea fiului lui Michael. Într-o seară, eram afară, în ger, stăteam cu toții la masă cu Mike Gazzo, care l-a jucat superb pe Frank Pentangeli. Era aşa de frig, încât țineam gheață în gură, ca să nu iasă abur când vorbim. Terminaseră de filmat cadrele cu mine dintr-o scenă de la petrecere, iar acum le filmau pe cele cu Mike Gazzo. La un

moment dat, când camera era îndreptată spre el, Mike a strigat *Ah, vaffanculo!* şi a dărâmat o sticlă de vin. După care toată lumea s-a bucurat, ce bine, s-a terminat ziua de lucru. Actorii care jucaseră în scenă au început să se împrăştie, să o ia spre casele lor, iar echipa de filmare se pregătea să demonteze echipamentul. Stăteam tot în gerul ăla cumplit. Şi eu am zis:

— Nu, Francis! N-a făcut aşa şi în dubla mea. Trebuie s-o reluăm şi să filmăm şi reacţia lui Michael la izbucnirea lui.

Era important să-l vedem pe Michael analizând reacţia lui Frank şi starea lui mentală. Tipul ăsta lucrează pentru el. Ce-i cu el? E beat? Se poate baza pe el? Aşa ilustram mai bine felul în care îşi gestiona Michael afacerea.

Am văzut că Francis a strâns un pic din dinţi când i-am zis asta, iar eu strângeam din dinţi fiindcă fusesem nevoit s-o spun. Însemna ca toţi actorii să se întoarcă la locurile lor din scenă, tot echipamentul care apucase să fie dezasamblat să fie montat la loc şi să mai tragem câteva duble.

Chiar nu era treaba mea să cer aşa ceva. Dar Francis ştia ce înseamnă: că sunt absorbit de rol, că mă gândesc din punctul de vedere al personajului meu.

Dacă cineva se poartă aşa la masă, Michael Corleone reacţionează în vreun fel? Bineînţeles. Francis a făcut cum l-am rugat, fiindcă ştia că era necesar. Asta înseamnă colaborarea.

Cât am filmat în Tahoe, au angajat un tip să-mi fie bodyguard. Era foarte scund şi extrem de slab, ca un ţâr, genul de om căruia îi ziceam gluton[44]. Era un tip din Vest get-beget, cred că familia lui trăia acolo de hăt, dinainte de Războiul Civil.

---

[44] Glutonul este un mamifer carnivor cunoscut pentru ferocitatea şi puterea lui, neobişnuite pentru un animal relativ mic (un gluton adult este de statura unui câine de talie medie). Glutonul poate ucide şi mânca prăzi de câteva ori mai mari decât el.

Avea insignă de şerif, deşi nu cred că fusese şerif, iar la şold purta un pistol cât jumătate din el. La toate astea se adăuga şi o pălărie de cowboy. Prinsesem şi eu obiceiul să port o pălărie din asta, nu mă întreba de ce, şi, când mergeam prin barurile din New York, Charlie mă înghiontea şi-mi zicea:

— Pălăria, Al. Mai bine o dai jos. S-ar putea să ne bage în rahat.

E drept că pălăria aia putea stârni mici conflicte. În barurile pe care le frecventam noi, exista întotdeauna riscul de a se încăiera clienţii, de vreo două ori am sărit şi noi la bătaie, dar de obicei încercam s-o evităm.

Bodyguardul meu suda ţigările, iar la un moment dat mi-a zis că nu doarme niciodată. M-am ataşat de el.

Într-o zi, când eram beţi morţi, Charlie şi cu mine am inventat o poveste cum că tipul ăsta şi-a pierdut cumpătul şi a împuşcat un actor care juca şi el în film şi care era cam enervant, aşa că au trebuit să închidă platoul o vreme. Povestea era inspirată dintr-o întâmplare reală: odată, intraserăm într-un bar din zonă, unde clienţii erau bărbaţi-urşi, cum le spuneam noi: tipi pe jumătate raşi în cap, îmbrăcaţi cu geci groase, în carouri, care fumau nişte ţigări asemănătoare cu trabucurile şi care de-abia aşteptau să dea de vreun necaz.

Când beam, eu şi Charlie aveam nişte crize de râs teribile, iar cei din jur se uitau cam strâmb la noi. Dar când a intrat bodyguardul meu în barul ăla, cu pălăria, pistolul şi insigna lui, bărbaţii-urşi au tăcut imediat, zici că erau şoricei, nu urşi.

Când au văzut că era cu noi, am răsuflat uşuraţi – eram în siguranţă. Nu era greu de înţeles de ce era faimos în zona aia şi chiar avea o figură fioroasă; îngheţa sângele în tine dacă se uita mai urât. N-ar fi stat pe gânduri ca să te împuşte şi treaba asta îţi era cât se poate de clară.

La câteva săptămâni de la începerea filmărilor, am fost invitați să vedem secvențele strânse până atunci, în varianta brută, neprelucrată. Am intrat în sala de proiecție împreună cu Francis, Diane Keaton, Robert Duvall şi Gordy Willis, extraordinarul nostru director de imagine.

Urmăream o scenă în care Michael şi Tom Hagen discută cum ar trebui să reacționeze după încercarea de asasinare a lui Michael. Şi, în timp ce ne uitam cu toții, eu am făcut ce făceam de obicei, m-am aplecat spre Diane şi am început cu glumițele. I-am şoptit la ureche:

— Cred c-o să trebuiască să mai adauge o replică aici.

— Ce replică?

— O să trebuiască să-i zic lui Bob Duvall: „Sper că nu te superi că stăm pe întuneric, Tom, dar aşa am simțit nevoia să-ți vorbesc".

Diane a izbucnit în râs. Fiindcă filmarea era atât de întunecată, încât nu distingeai nimic din ce se petrecea pe ecran.

Când s-au aprins luminile, la final, nimeni n-a zis nimic. Fără să scoată o vorbă, Robert Duvall s-a ridicat, a ieşit pe uşă şi a mers în încăperea alăturată – o cameră de recreere care avea şi bucătărie proprie.

În liniştea care se lăsase, se auzeau strigătele lui înăbuşite şi zdrăngănitul vaselor aruncate. M-am gândit că are o criză de nervi.

M-am uitat spre Francis, care părea împietrit, şi la Gordy Willis, care stătea chiar lângă el. Am spus:

— Francis, ce ne facem? Nu se vede nimic.

Şi el mi-a răspuns:

— Se vede OK.

— Pe bune?

— Da, e OK.

Am insistat:

— Nu prea cred, Francis. Nu se poate să avem o scenă în halul ăsta!

Chiar mi se urcase sângele la cap.

Am mers acasă cu Diane şi ne-am pus pe băut. L-am sunat pe Robert Duvall, ca să ne mai vărsăm amarul.

— Tu ce zici să facem, Robert? Ce dracu' se întâmplă?

Robert mi-a răspuns – şi chestia asta chiar aşa s-a petrecut, Diane mi-e martoră:

— Nenorocitul de machieur e de vină.

— Adică, vrei să zici că tu ţi-ai văzut şi machiajul în scena aia? Bob, ce dracu', eu n-am văzut absolut nimic!

M-am gândit că încearcă să-şi canalizeze emoţiile în altă direcţie. Era cumplit de supărat, dar nu-i venea să dea vina pe Francis sau pe Gordy. Şi, fiindcă cineva trebuia să fie vinovat, a aruncat totul în cârca omului de la machiaj.

Situaţia era prea gravă şi mult prea stupidă. M-am întrebat: Cum aş putea să intervin? Şi Diane era de acord cu mine. Am întrebat-o:

— Ce pot să fac acum? Să sun la Paramount?

Dar n-a fost nevoie. La scurt timp, ni s-a spus c-o să tragem din nou scena respectivă – o chestie care nu-mi prea plăcea de obicei, dar acum era necesară. Probabil că văzuseră şi cei de la studio filmarea, aşa că nu mai fusese cazul să-i presez eu. Presupun c-a fost înţelept să aştept.

Din când în când, la doar câteva scene, m-am folosit de muzică pentru a intra în pielea lui Michael. Mergeam într-o cabină, îmi puneam căştile şi dădeam sonorul foarte tare: ascultam Stravinski, Beethoven sau Mozart. Pur şi simplu îmi inundam creierul cu muzică, ca apoi să ies şi să joc o scenă. Era o metodă pe care o inventasem ca să mă antrenez singur, să-mi învăţ creierul – şi spiritul, cu totul – încotro s-o apuce, astfel încât mai târziu, când filmam scena, să mă folosesc de memoria senzorială. În faţa camerelor, nu mai aveam nevoie să aud muzica – puteam să

mă duc în locul acela din creierul meu şi să găsesc trăirile de care aveam nevoie.

Am văzut alţi actori procedând aşa cu animale – studiază profunzimea unui buldog sau a unei lebede şi încearcă să găsească un element din fiinţa aceea în ei înşişi. Intuiţia mă împinsese spre muzică, astfel încât să nu trebuiască să bat cu mâinile în mese sau să m-apuc să sar de colo-colo, şi părea să-şi facă treaba.

Nu era o tehnică pe care s-o fi folosit la *Naşul* şi nici pentru vreun alt rol jucat. Dar de asta am avut nevoie pentru Michael. Nu dezvălui niciodată astfel de secrete, dar e genul de lucru pe care oamenilor le place să-l afle.

Eu şi Diane am ţinut dintotdeauna unul la altul şi ne simţeam bine împreună. Ne cunoscuserăm datorită *Naşului*, dar în partea a doua, nu ştiu de ce, lucrurile se schimbaseră şi nu am reuşit să ajung din nou la aceeaşi conexiune cu ea.

Încă sufeream după separarea de Tuesday, pe care o iubeam, încă tânjeam după ea, încă mă zbăteam să ies din mlaştina despărţirii. Beam mult şi luam pastile în prostie, mă ameţeam şi trăiam într-un fel de ceaţă.

Preferam să fiu mai mereu într-o stare de semiconştienţă. Charlie a stat câteva zile cu mine în Tahoe, dar după ce a plecat am rămas singur. Stările prin care treceam nu erau la fel de grave ca o depresie, dar mă afundam într-o melancolie teribilă.

E foarte posibil să mă fi simţit aşa şi din cauza personajului pe care îl jucam. Credeam că mă dedic rolului, dar intrasem într-un fel de transă a lui Michael Corleone şi mă epuiza să-l joc. Din fericire, îl înţelegeam, pentru că-l jucasem şi în prima parte din *Naşul*. Dar în partea a doua aveam de-a face cu altă versiune a personalităţii lui – din acelaşi spectru, dar cu alte probleme, alte dimensiuni, de o altă complexitate. Michael ajungea în alte locuri din adâncul psihicului său, iar eu trebuia să depun ceva efort ca să

pătrund acolo. M-am transpus cu totul în personajul ăsta, am lăsat frâiele din mână, am renunțat să mai controlez totul şi mi-am propus să mă las purtat de val. M-a ajutat mult să-l văd pe Michael-tânărul la finalul filmului, să-l văd aşa cum era la începutul vieții, mai tânăr chiar decât în *Naşul*. Acum îi înțelegeai esența, ce fel de om era, cum a reuşit să-şi însuşească viața în care a pătruns şi să-i facă față. Tatăl lui ştia că se va descurca. De asta a fost ales Michael.

Evoluția lui din *Naşul II* constă în a renunța la mască după mască, la relație după relație, până când rămâne singur, privind în depărtare şi întrebându-se: Cum am ajuns aşa de izolat? Cum de sunt atât de singur? Eu n-am simțit în el niciun strop de mulțumire sau de resemnare – doar deznădejde. Cred că Michael este un erou tragic în adevăratul sens al cuvântului.

Chestia ciudată cu actoria este că nu faci, de fapt, niciunul dintre lucrurile din film şi, cu toate astea, sunt reale. Ăsta e fenomenul cel mai straniu. Ăsta e paradoxul. Noi, actorii, trebuie să trecem prin rol ca să-l descoperim în noi înşine şi ca să-l putem înfățişa apoi publicului. În Tahoe, am continuat să mă izolez de Diane şi de toți ceilalți oameni la care țineam. Apoi filmările s-au mutat în Santo Domingo şi nu i-am mai avut nici măcar pe ei.

Perioada în care am filmat în Santo Domingo, capitala Republicii Dominicane, care pentru noi reprezenta Havana anului 1958, n-a fost una prea veselă. În film, Hyman Roth şi ceilalți lideri ai familiilor mafiote se întâlnesc acolo pentru a-şi împărți Cuba între ei, dar Michael nu este convins, fiindcă a văzut un revoluționar aruncându-se în aer în mijlocul străzii, iar acum se întreabă dacă acea Cuba pe care o doresc ei va mai exista, de fapt. Şi, într-adevăr, în scurtă vreme are loc o lovitură de stat, guvernul este

înlăturat, iar Michael şi asociaţii lui trebuie să fugă imediat din ţară, salvându-se fiecare cum poate.

Tot în Cuba Michael este silit să privească în faţă un adevăr crunt – fratele lui, Fredo, a participat la plănuirea tentativei de asasinare a lui şi a întregii sale familii în Tahoe.

Mă simţeam izolat. Nu ştiu de ce, dar parcă era ceva în neregulă cu platoul, iar zilele păreau să dureze la nesfârşit. Uneori ne lua patru zile să filmăm o singură scenă, fiindcă aşteptau ore întregi să prindă lumina perfectă. Eram tânăr, aveam doar treizeci şi patru de ani, dar tot era obositor.

În răstimpul ăsta, trăiam cu sentimentele unui om care aflase că propriul frate încercase să-l omoare. Era o povară. Ca actor, ar trebui să fiu obişnuit cu asta. Joc adesea personaje care trec prin situaţii dificile.

Primesc rolul, îl joc. Între timp, am învăţat cum să gestionez mai bine interpretarea, astfel încât rolul să nu mă consume atât de mult. Însă cu Michael Corleone era foarte greu să trăieşti, era chinuitor să găseşti locul acela din sufletul tău.

Aşadar, mă simţeam tot mai singur şi mai retras. N-aş fi ştiut nici atunci să explic de ce şi nici acum, după atâţia ani, nu-mi dau seama exact.

Pe platou, relaţia cu Francis nu era prea grozavă, dar n-aş şti să zic dacă era un răspuns al lui faţă de atitudinea mea sau dacă era un răspuns al meu faţă de atitudinea lui – apar uneori asemenea cercuri vicioase ale reacţiilor, mai ales în medii extreme.

Am filmat scena în care Fredo îl duce pe Michael să vadă show-ul lasciv dintr-un club de striptease, iar Michael îşi aude fratele scăpând câteva cuvinte din care înţelege că Fredo a fost în cârdăşie cu Hyman Roth de la bun început. Aproape că-l vezi prăbuşindu-se sub apăsarea cumplită a acestei revelaţii. Trebuia să-i surprind bine expresia şi

trăirile din momentul în care află. Am reuşit într-o singură dublă. Am mai filmat şi altele, dar am zis:

— Nu mai ajung în locul *ăla*, Francis.

Aşa că în film a fost inclusă dubla aceea, singura care mi-a ieşit.

Apoi mai este momentul în care fraţii se regăsesc la petrecerea de Revelion, iar Michael îl apucă pe Fredo şi-l sărută, spunându-i în şoaptă că ştie că el l-a trădat. Îşi sărută fratele pe gură: sărutul morţii.

Aşa era în scenariu, iar secvenţa aceea a fost minunat regizată şi produsă. Uneori îţi spui: Frate, sper c-au prins momentul ăsta pe film, şi eşti tare recunoscător când afli că aşa a fost.

Mi-am amintit atunci ce a povestit John Barrymore despre filmul în care trebuia să-şi omoare fratele, pe Lionel, şi el tot actor. Fiind întrebat cum a putut să-l ucidă cu atâta dăruire, a răspuns: „Nu suportam cum îi mirosea pomada de păr". Uneori cam atât poţi să spui ca să-ţi explici interpretarea.

Dar când nu filmam, mă simţeam singur şi căutam compania celor din jur. Sigur, eu şi John Cazale eram vechi prieteni, dar îşi adusese iubita. Mergeam la piscină cu copiii lui Lee Strasberg, înotam împreună şi ne jucam, dar erau micuţi şi, până la urmă, veniseră acolo cu părinţii.

Beam, dar nu atât de mult încât să-mi afecteze munca. Niciodată nu-mi afecta munca. Însă deasupra mea zăbovea un nor întunecat.

Nu mi se dezvoltase încă gena socială. Încercam în continuare să fugă de faimă şi de tot ce presupunea ea. Sigur, nu stăteam trist chiar tot timpul. Eram în Santo Domingo când am aflat că fusesem nominalizat la Oscar pentru *Serpico*, aşa c-am dat o mare petrecere şi am invitat toată echipa, toată lumea care venise cu noi. În momentul ăla eram fericit.

În jurul filmului şi al filmărilor pentru *Naşul II* domnea o atmosferă aparte. Eu jucam rolul unui tip atât de puternic, ca un semizeu, iar Francis atinsese apogeul puterii în domeniul filmelor şi al showbusinessului.

Datorită *Naşului*, însemnam amândoi ceva în lumea asta, aveam putere şi notorietate, iar acum eram împreună în Republica Dominicană, departe de viețile noastre de acasă şi de cei pe care îi lăsaserăm în SUA. Reuşeam să cădem de acord asupra scenariului, a interpretării lui Michael şi asupra felului în care evolua personajul.

Uneori exista şi tensiune între noi. Poate că de vină erau doar senzația de familiaritate şi faptul că nu comunicam, ori poate acele şase zile şi nopți petrecute cu Charlie, lucrând la scenariu. Eram conştient cât de mult însemna pentru Francis că eu îl jucam pe Michael, însemna chiar mai mult decât pentru mine. El m-a văzut potrivit pentru rol, mi-a dat acea şansă extraordinară, a luptat pentru mine. Şi, cu toate astea, ne despărțea o prăpastie. Chiar am vorbit cu el de curând şi l-am întrebat despre perioada aceea din viața noastră, de când filmam *Naşul II*.

Nu şi-a amintit-o, n-a ştiut ce să-mi spună.

Dar eu țin minte că a existat o vreme când ne îndepărtaserăm şi sunt tare bucuros că n-a durat mult.

Francis şi cu mine vedem de multe ori lucrurile la fel, iar eu îl admir din tot sufletul. Are o minte genială şi un talent de proporții şi îmi face plăcere să-l ascult vorbind despre orice subiect. Făcuse un film excepțional, *Naşul*, iar acum ne străduiam să-l finalizăm pe al doilea.

Am văzut *Naşul II* chiar înainte să aibă premiera, într-o sală de proiecții, împreună cu Charlie. Francis făcuse un film extraordinar.

Țin minte că mi s-a părut şi că Bob De Niro a fost grozav; am fost impresionat de rolul lui Vito, pentru care a şi primit un Oscar.

Cât despre mine, Dumnezeu mi-e martor că rolul lui Michael din filmul ăla a fost una dintre cele mai bune interpretări pe care le-am reuşit în viața asta.

Aud foarte des comparații între *Naşul* şi *Naşul II*. Din punctul meu de vedere, sunt două filme în două registre diferite. Ambele sunt extrem de bune, însă *Naşul* are mai mare priză la publicul larg. În plus, îl are pe Marlon Brando şi de aceea devine imposibil de reprodus.

Ce aş fi putut face eu în partea a doua, măcar comparabil cu prezența lui Brando în prima? Ce îi poate oferi Michael publicului la un asemenea nivel? În *Naşul II* sunt indicii clare că personalitatea lui Michael nu este complet formată. Însă filmul reuşeşte să ia personajul acesta şi să-i adauge nişte valențe mai complexe, să arate mai mult din profunzimea caracterului său.

De asta a avut un impact atât de mare scena amintirii, pe care au scris-o Francis şi Mario pentru final, petrecerea de ziua lui Vito.

M-am simțit nemaipomenit de bine când am filmat-o, a fost tare plăcută reuniunea cu tovarăşii din primul film, cum ar fi Jimmy Caan şi Abe Vigoda, a fost plăcut şi să încerc să invoc un Michael mai tânăr, de dinainte de a fi intrat în armată – să mă întorc în timp şi să fiu puştiul acela atât de idealist, gata să lupte împotriva Axei, atât de convins că ştie ce e binele, dar şi ce este răul şi cum poate fi învins. Aşa era Michael. Ce s-a întâmplat cu tânărul acela?

La finalul *Naşului II*, soarta lui Michael e clară. Decăderea este totală. A reuşit să se transforme în stană de piatră. Nu mă vedeam în stare să-l mai joc vreodată.

7

VITEZĂ MAXIMĂ

Fixam cu privirea draperia mov a camerei elegante de hotel din Londra. Urmăream un şoarece care urca în fugă pe stofă, când, pe neaşteptate, s-a repezit un liliac în zbor şi l-a atacat. Nu-mi dădeam seama dacă ceea ce vedeam era real, o halucinaţie sau o amintire a filmului *Vacanţă pierdută*, la care mă dusese mama când aveam cinci ani. Eram pe altă lume.

Ameţit, mi-am mutat privirea înceţoşată un pic mai departe şi l-am văzut pe Charlie, era şi el cu mine, stătea la celălalt capăt al unei mese lungi; aveam fiecare câte o sticlă mare de tărie alături. Am avut senzaţia că-mi văd viitorul: aveam să mă îmbăt atât de tare, încât să am vedenii. Sigur aş fi ajuns până la *delirium tremens*. Pe la douăzeci şi ceva de ani, am fost internat într-un spital din New York, recuperându-mă după o operaţie; mi-au dat morfină, iar când m-am trezit din anestezie am crezut că plutesc deasupra Central Park-ului. Acum eram în Londra şi, privind de la fereastra de la etajul şase a apartamentului de lux, vedeam St. James's Park şi mă întrebam dacă voi avea o senzaţie similară, care să mă ia pe sus şi să mă poarte dincolo de geam.

Am început să-i explic furios lui Charlie de ce nu voiam să fac următorul film pe care mi-l pregătise Marty Bregman. Ce făceam cu viaţa mea? Chiar voiam să apar iar pe marele ecran cu o armă în mână, tot ca un infractor? După ce

jucasem în patru filme mari şi late, poate că nu mai voiam să fiu actor de cinema.

Charlie a fost foarte înţelegător şi m-a sprijinit în decizia asta.

— Ştiu, Al. Care-i următorul pas, atunci?

Eram sătul de toate şi gata să răbufnesc. I-am răspuns:

— Următorul pas e să nu fac filmul ăsta. Ăsta-i următorul pas!

Mai am câte o izbucnire de nebunie din când în când. Sunt inconsecvent şi iau decizii fără noimă. Pe vremea aceea, de-abia mă obişnuiam cu lumina reflectoarelor, iar anxietatea pe care mi-o provoca atenţia publicului contaminase mediul în care trăiam. Încercarea de a lua decizii raţionale era îngreunată şi de consumul de alcool şi de pastile. Acum, creierul meu trăgea un semnal de alarmă, iar eu mă gândeam c-ar fi bine să-i dau ascultare.

Frank Pierson scrisese o poveste-bombă bazată pe o întâmplare reală: într-o vară, cu câţiva ani în urmă, într-o bancă din Brooklyn avusese loc un atentat de jaf care se transformase în luare de ostatici. Marty Bregman se dăduse peste cap ca să-i convingă pe cei implicaţi în jaf să vândă drepturile asupra poveştii. Tot el îi convinsese pe Pierson să scrie scenariul şi pe Sidney Lumet, geniul nostru din *Serpico*, să regizeze filmul. Evident, voia ca eu să joc rolul principal. Evident, l-am refuzat.

M-am întors acasă, în New York, şi am primit un telefon de la Bregman în cel mai bun moment cu putinţă. Înţelept, a aşteptat până a ştiut sigur că nu beau şi atunci mi-a telefonat şi m-a întrebat dacă n-aş vrea să mai citesc o dată *După-amiază de câine*. Mi s-a părut absurd. A insistat:

— Acum nu eşti afumat, nu?

— Nu. Sunt treaz, te ascult. Sunt bine.

Cu o blândeţe pe care n-o vedeam des la el, mi-a zis:

— Ce-ar fi să mai încerci o dată să-l citeşti, de dragul meu? Fă-o pentru mine. Chiar am nevoie să-l citeşti.

Am acceptat, însă cam refractar. Dar îl respectam şi aveam încredere în el. Aşa că am citit scenariul şi l-am sunat imediat:

— De ce nu fac eu filmul ăsta?

— Atâta voiam să aud, mi-a răspuns el.

Şi ne-am apucat de treabă.

Lumet ne-a acordat un răgaz de trei săptămâni pentru repetiții – atât timp am avut la dispoziție ca să-mi înțeleg personajul din *După-amiază de câine*, Sonny Wortzik. Pe urmă am avut prima zi pe platou. Nu mai ştiu de ce, dar m-am dus imediat să văd filmarea brută, lucru pe care nu-l fac aproape niciodată. Însă ceva m-a împins să mă uit. Şi, când am văzut secvențele, mi-am spus: E ca şi cum nu joc pe nimeni. N-am personaj. Trebuie să-i găsesc personalitatea, fiindcă acum n-am văzut să aibă aşa ceva. În timp ce ieşeam din sala de proiecție, i-am şoptit lui Marty Bregman:

— Trebuie să filmăm totul din nou.

Apoi am ieşit repede din încăpere. A strigat după mine:

— Cum adică?!

Dar dispărusem deja.

Stăteam într-un apartament micuț dintr-un cartier minunat din Upper East Side, la intersecția dintre Sixty-Eighth şi Madison Avenue. Era o zonă liniştită, sigură şi bogată, iar în clădirea în care locuiam mă bucuram de multă intimitate, lucru care mă încânta. Nu aveam portar, la intrare nu exista nici măcar un hol în care să trebuiască să fac conversație cu vecinii. Înainte stătuse actrița Candice Bergen acolo, dar acum pusesem eu mâna pe apartament. Chiria era destul de mică, fiindcă aveam doar trei încăperi: un dormitor minuscul, sufrageria, în care se aflau o canapea şi un şemineu, şi bucătăria micuță, cu o fereastră care mă ducea cu gândul la geamul pe al cărui pervaz ieşea bunica

mea când făcea curățenie generală. Mi se potrivea locul ăla. Mă proteja de nebunia oraşului – cu excepția unei cucoane pe care o auzeam urlând cam o dată la două seri. Cred că trăia într-o agonie cumplită. Era suficient să te facă să te muți, dar m-am ținut tare.

În noaptea de dinaintea reluării filmărilor pentru *După-amiază de câine*, m-am pomenit singur acasă, cu doi litri de vin alb. Cred c-am petrecut cam jumătate din noapte bătând apartamentul în lung şi-n lat, bând vin şi căutând direcția în care trebuia s-o iau cu personajul principal. Mă simțeam de parcă încercam să compun o sonată sau să scriu o proză scurtă. În singurătatea mea, mă zbăteam să găsesc un loc în care să pot merge, un drum pe care s-o iau şi care să motiveze un pic personajul, să încurajeze un strop de spontaneitate. Trebuia să găsesc rapid o soluție.

Când am ajuns dimineața pe platoul de filmare, am jucat personajul un pic diferit. Era neliniştit, însuflețit şi agitat. Amicii mei actori şuşoteau:

— Ce se-ntâmplă, Al are o cădere nervoasă?

N-aveam. Urma să aflu, mai târziu în viață, ce este o cădere nervoasă, dar atunci nu asta se petrecea. Nu-mi schimbasem abordarea drastic, dar suficient cât să se observe. Găsisem o gândire care îi permitea personajului să se dezvolte, să evolueze fără a forța lucrurile.

Aşa am continuat de-a lungul celor şase săptămâni de filmare.

De data asta, am avut grijă să aleg, atât cât se putea, actori cu care mai lucrasem, oameni care mă cunoşteau cu adevărat pe mine, nu doar imaginea mea. Penny Allen a jucat rolul unei casierițe imperturbabile, iar Charlie Durning a fost polițistul care încerca să negocieze cu hoții. Mama personajului meu era jucată de idolul meu, Judith Malina, cofondatoarea Living Theatre, care fuma neîncetat marijuana pe platou şi-mi mai dădea şi mie să trag câte un

fum din când în când. Rolul directorului băncii, un tip în permanență transpirat, îl juca Sully Boyar, un actor de nișă, rotofei, pe care îl cunoșteam de când aveam șaptesprezece ani. Era un pic cam excentric, dar avea un excelent simț al umorului.

Odată l-am întrebat:

— Auzi, Sully, cum se face că tu n-ai succes, iar eu am?

— Ai văzut o ușă întredeschisă și ai intrat.

— Și tu de ce n-ai intrat?

— Înfulecam un hot dog.

Charlie a fost cel care a sugerat să-l luăm pe John Cazale pentru rolul celuilalt tâlhar. Sidney Lumet ar fi vrut un actor mai tânăr, dar Charlie a avut dreptate întru totul – John a fost unul dintre stâlpii de susținere ai filmului, iar relația dintre personajele noastre a fost o inversare delicioasă a raportului pe care îl avuseserăm în filmele din seria *Naşul*. Cei care intrau la filmul ăsta așteptându-se să vadă o variațiune pe tema legăturii dintre Michael și Fredo Corleone aveau o surpriză de proporții.

Când am terminat filmările, personajul pe care îl jucasem a ieșit din mine și și-a luat zborul. Fusesem posedat, apoi a dispărut. Până și Sidney mi-a zis că-l văzuse plecând, ca un spirit. Apoi, când am revenit ca să filmăm din nou câteva detalii, spiritul acela nu s-a întors. Am refăcut scenele respective, mi-am jucat rolul și am scos-o la capăt. N-am fost chiar mulțumit de unele dintre secvențe, dar făcusem suficient din film ca să iasă bine. Mă îndoiesc că spectatorii își dădeau seama ce scene făceau parte din tura a doua de filmări, fiindcă nici eu, revăzând filmul, nu mai văd diferența. Uneori avem despre noi înșine o imagine cu totul deformată.

Sexualitatea personajului pe care l-am jucat în *După-amiază de câine* este complexă. Așa cum am interpretat eu

scenariul, e vorba de un bărbat cu nevastă şi copii, care se întâmplă să trăiască, în acelaşi timp, o poveste de iubire cu o persoană care se identifică drept femeie şi care, am înțelege noi astăzi, este transgender. Însă faptul că ştiam asta despre el nici nu m-a entuziasmat, nici nu m-a deranjat; nu făcea rolul mai atrăgător sau mai riscant. Oi fi fost eu un puşti care crescuse în South Bronx, dar locuiam în Village încă din adolescență. Am avut mereu prieteni, colegi de muncă şi colegi de apartament care erau atraşi de persoane diferite de cele de care eram eu atras, iar asta nu ni se părea niciodată c-ar fi o răzvrătire, ceva şocant sau neobişnuit. Pur şi simplu *aşa* stăteau lucrurile.

Poate că la vremea respectivă, când am făcut *După-amiază de câine*, era ieşit din comun ca un personaj principal dintr-un film de Hollywood să fie gay sau queer şi să fie tratat ca un erou, demn de empatia şi de afecțiunea publicului – cu toate că jefuia bănci. Dar trebuie să înțelegi că ăsta nu era un factor pe care să-l iau în considerare. Eram un actor care juca un rol într-un film. Şi-l jucam pentru că aveam convingerea că pot aduce o contribuție aparte. Din punctul meu de vedere, *După-amiază de câine* era pur şi simplu un film bun, o continuare firească a muncii mele de actor. Rolurile pe care le alegeam aveau să stârnească, inevitabil, anumite sentimente față de mine în rândul publicului, iar săgețile şi pietrele aveau să vâjâie în direcția mea, indiferent de situație. Încerc să mă țin departe de subiectele controversate şi mă trezesc, chiar şi aşa, în mijlocul unor dispute. Dacă oamenii cred c-am contribuit la creşterea vizibilității unei probleme sau a unei reprezentări, e în regulă. Dacă trebuie atribuite merite sau învinuiri, nu simt c-aş fi vrednic nici de unele, nici de altele. Din punctul meu de vedere, joc fiecare rol cu toată umanitatea pe care o găsesc în personajul acela.

Dar a fost un lucru care m-a deranjat. În prima variantă a scenariului scria că, în toiul agitației cu luarea de ostatici, iubitul lui Sonny, Leon, pe care îl juca Chris Sarandon, vine la bancă îmbrăcat în Marilyn Monroe, iar cei doi se sărută afară, în fața tuturor. Mi s-a părut absurd. Nu aşa se întâmplase. Presupun că studioul voia să pună şi mai mult accent pe situația asta, dar era o prostie. Nu numai că nu era adevărat, era şi teribil de exagerat – o găselniță comică ce ar fi bagatelizat situația. Am avut o discuție aprinsă pe tema asta. Într-o conversație cu Bregman, Pierson şi Lumet, le-am zis:

— Avem de-a face cu nişte ființe umane, indiferent că-s heterosexuale sau homosexuale. Toți suntem oameni.

Mi-am spus: Ce rost are discuția asta? Ar fi permis polițiştii să se întâmple aşa ceva?

În filmul nostru, polițiştii îi lasă pe Sonny şi pe Leon să vorbească la telefon, conversație în timpul căreia îşi iau rămas-bun. Filmul se baza pe o poveste reală, în definitiv, m-am documentat un pic şi am aflat că apelul telefonic chiar existase. Nu se sărutaseră, nici măcar nu se atinseseră. Nu era nimeni îmbrăcat în Marilyn Monroe. Nu aşa se întâmplase. Pentru că Sidney Lumet era absolut genial şi ştia că eu şi Chris Sarandon trăiam de ceva vreme în personajele noastre – repetaserăm împreună şi la momentul respectiv începuserăm şi filmările de câteva săptămâni –, ne-a lăsat să improvizăm replicile acelei conversații, urmând ca el să le folosească mai târziu, când avea să scrie scena. Asta era magia lui Lumet. Sidney a adus nişte microfoane şi ne-a înregistrat pe o casetă. Am făcut trei variante diferite de improvizație, apoi Lumet le-a decupat şi le-a rearanjat, împreună cu Chris şi cu mine, până a creat scena. Apelul telefonic pe care-l vezi în film a fost rezultatul improvizației noastre. Era ca un număr de acrobație fără plasă, dar, până la urmă, întregul filmul a

fost ca un număr de acrobație fără plasă. Cum mi-a spus Sidney Lumet la un moment dat, în timpul filmărilor, după ce petrecuse o zi întreagă stând în picioare pe o scară şi dând indicații unei mulțimi de cinci sute de figuranți:

— Nu mai e în mâinile noastre, Al. Ne depăşeşte.

Sau, cum s-a exprimat Charlie odată:

— Tu doar scoate cuiul, dragule, şi dă drumul grenadei!

Cel mai mişcător moment din film s-a născut din intervenția spontană a unui coleg. Într-o scenă, când mă pregăteam să ies în stradă şi să mă adresez mulțimii, asistentul de regie al lui Lumet, Burtt Harris, mi-a şoptit la ureche:

— Să zici „Attica”.

— Cum adică?

— Zi „Attica”. Pronunță cuvântul „Attica”.

Se referea la o închisoare din statul New York, în care cu doar câteva luni înainte avusese loc o revoltă a deținuților, înăbuşită brutal de guvernator, gardieni şi poliție. Aşa c-am ieşit în stradă şi am început să vorbesc mulțimii adunate acolo. Brusc, zic:

— Attica! Ați uitat de Attica?

Şi în clipa aia oamenii şi-au ieşit din minți. Mi-am spus: Asta poate să facă un film. Ieşi în stradă, încearcă. S-ar putea să se întâmple ceva. Iar Burtt Harris ştia asta. Şi, bineînțeles, am folosit scena, apare în film. Attica. Grație ție, Burtt Harris!

Norman Ornellas era unul dintre cei mai apropiați prieteni ai mei dintre actori. Îmi fusese alături în câteva dintre momentele-cheie din carieră şi simțeam că-l cunosc foarte bine. Însă pe tatăl lui l-am întâlnit abia la spital, când prietenul meu era pe moarte, bolnav de cancer. Norman avea treizeci şi cinci de ani, era mult prea tânăr ca să se afle în pragul morții. Era un actor minunat, membru al Actors

Studio; făcuse şi puşcărie la un moment dat – avea o doză de nebunie şi un temperament neîmblânzit. Dar era extrem de inteligent şi de talentat, iar eu îl iubeam. Apăruse în *Serpico* şi jucaserăm împreună şi pe scenă, în *Richard al III-lea* şi în *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, iar cu câteva luni înainte îşi făcuse şi debutul pe Broadway, într-o piesă regizată de Joe Papp. După ce a fost diagnosticat, a început tratamentul; îl făcea deja de vreo două săptămâni când am mers să luăm prânzul împreună la Ginger Man şi mi-a povestit ce se întâmplă. În conversația din ziua aceea mi-a spus:

— Ştii, Al, trei luni, treizeci de ani. Nu-i nicio diferență.

Părea să fi dobândit o înțelepciune aparte. Aşa priveşti timpul atunci când simți că-ți scapă printre degete, şi chiar cu o viteză pe care nu o poți controla. Atunci nu l-am înțeles întru totul, dar al naibii să fiu dacă între timp n-am ajuns să-l înțeleg perfect.

Tatăl lui Norman era un portughez care îşi întemeiase o familie în Hawaii şi care era foarte apropiat de fiul lui. La un moment dat, ne-am întâlnit pe holul spitalului. Norman slăbise deja enorm de mult, se apropia momentul final. Taică-su s-a uitat la mine şi m-a întrebat fără ocolişuri:

— Poți să mi-l aduci înapoi pe Norman?

Mă implora deznădăjduit să-i ajut băiatul.

Poate părea o rugăminte absurdă din partea bietului tată, dar nu era cu nimic mai lipsită de noimă decât unele dintre lucrurile pe care le încercasem chiar eu, sperând să-l pot ajuta pe Norman, în vreme ce starea lui se înrăutățea. Începusem şi eu să disper, pornind în căutarea unor răspunsuri, apelând la clarvăzători şi la oameni care făceau spiritism, la tot felul de doctori şarlatani care îmi promiteau panacee ridicole – practic, orice aşa-zisă soluție care susținea că l-ar putea scăpa de cancer. Indiferent despre ce e vorba, tu tot îți spui: De ce să nu încerc măcar? În cele din

urmă, conştientizezi faptul că deznodământul nu-i în mâinile tale.

Tatăl lui Norman nu mi-ar fi cerut niciodată aşa ceva, dacă aş fi fost un necunoscut. Dar poate că ştiam un doctor priceput, poate aveam cunoştinţe la un spital mai bun, poate ştiam pe cineva care putea să ajute – doar fiindcă eram faimos. Aura pe care mi-o conferea cariera, realitatea amplificată în care trăiam – le-am văzut în ochii acelui om minunat care apela la o vedetă fiindcă spera să-i poată ajuta fiul muribund.

În timp ce cumpăneam lucrurile astea, tatăl lui Norman a continuat:

— Aş face schimb cu el, să mor eu în locul lui. Cu asta crezi că mă poţi ajuta?

Ştiam că vorbeşte serios. Eu am iubit vreodată pe cineva suficient încât să-mi doresc să fac un asemenea schimb? Aş putea s-o fac? Cunoscusem iubirea faţă de bunici şi faţă de mama. Simţisem că-mi iubesc vărul şi prietenii. Nu simţisem niciodată asta în ceea ce-l privea pe tata, dar mi-am amintit fulgerător imaginea bunicului meu, de după ce murise mama, când stătea pe scaun, bătând neîncetat din picior. Nici măcar nu mai era bunicul meu atunci, îl luase în stăpânire un sentiment cum nu mai văzusem niciodată. Acum, uitându-mă la tatăl lui Norman, îmi dădeam seama că era iubirea unui părinte – iubirea unui tată – pentru copilul lui. Avea o profunzime aparte, iar acum îi eram martor. Mai târziu, aveam s-o cunosc şi eu.

Eu, Norman şi John Cazale vorbiserăm să înfiinţăm un teatru. Era implicat şi Joe Papp – discutam cu el ideea de a înfiinţa un teatru naţional american, care să fie subvenţionat de guvern, cum aveau englezii, şi voiam să participe şi alţi actori şi actriţe, ca Meryl Streep, cu care era John la momentul respectiv. Dar s-a dovedit că e extrem de dificil să ai un teatru naţional în New York, fiindcă industria

filmului este pe Coasta de Vest. Poți avea un teatru național britanic în Londra, fiindcă toți actorii importanți locuiesc acolo. Dar în America nu găseşti toți actorii într-un oraş, sunt împărțiți între New York şi LA, iar Los Angelesul era la aproape cinci mii de kilometri distanță de New York, unde voiam noi să facem teatrul. Totodată, eu trăiam într-o lume a visurilor, fiindcă deveneam vedetă. Mi-am zis: Nu pot să mă angajez să fac doar teatru, când ştiu că mă aşteaptă o altă viață.

John Cazale nu a mers niciodată să-l vadă pe Norman în spital, lucru care m-a surprins. Nu ştiu dacă aflase deja că avea şi el cancer. John era o persoană sensibilă şi înțelegea că actorii pot fi profeți sau clarvăzători. Cred că n-a vrut să vadă acea profeție despre ce i s-ar fi putut întâmpla şi lui. Ştiam că John nu voia să aibă copii, poate că acesta a fost motivul.

După ce a fost şi John diagnosticat cu cancer şi a început să le dea vestea celor din jur, mergeam uneori cu el la doctor, când avea tratament. Era un artist extraordinar şi un confident minunat, îmi doream să lucrez cu el tot timpul. Odată, mi-a zis în glumă:

— Eu sunt mereu *cu tine*. Tre' să mai lucrez şi cu alții, nu? Tre' să ies un pic în lume, să încerc şi alte lucruri.

Am râs cu poftă. Mi-a plăcut mult replica lui.

Când a început să-i fie rău de tot, am aflat că Bob De Niro şi ceilalți colegi ai lui din *Vânătorul de cerbi* şi-au pus la bătaie salariile ca să acopere asigurarea, în cazul în care John nu avea să mai poată duce la bun sfârşit filmările. A fost un gest extrem de important şi de emoționant. Dar cu adevărat incredibil mi s-a părut felul în care i-a fost Meryl Streep alături zi de zi, chiar până în ultima clipă. Este una dintre cele mai mari actrițe din istorie, iar dedicarea şi iubirea cu care l-a îngrijit pe John m-au mişcat nespus de

mult. I-a rămas alături şi i-a uşurat suferința, iar pentru asta am iubit-o enorm. Încă o iubesc şi-n ziua de azi.

La nici trei ani distanță, John şi Norman au plecat dintre noi. La fel ca Bruce, Cliffy şi Petey. A fost bine că ştiam deja ce înseamnă să fiu singur, dar devenea un obicei periculos.

După-amiază de câine a fost foarte bine primit, iar eu eram pe val, adăugând încă un film şirului improbabil de succese: *Naşul*, *Serpico* şi *Naşul II*. Încă un film apreciat de critici. Încă un succes comercial. Încă o nominalizare la Oscar şi o ceremonie de premiere la care nu am participat. (Mi-a spus toată lumea că n-am nicio şansă în fața lui Jack Nicholson, care jucase în *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, şi, credeți-mă, îmi era imposibil să merg, psihic vorbind, indiferent dacă aveam certitudinea că va câştiga Jack sau nu.)

După ce a apărut *După-amiază de câine*, faima mea nu a devenit doar mai mare, ci şi mai intensă. Uneori, li se întâmplă asta anumitor oameni, din motive legate mai curând de împrejurări şi sincronizare, de uşile care se deschid şi care se închid. Pur şi simplu, atunci s-a întâmplat să fie un moment bun pentru un actor ca mine. Însă toată atenția primită mă izola şi mă afecta profund.

Când vine vorba despre a gestiona faima, cam eşti pe cont propriu. Nu sunt mulți oameni în jurul tău care să-ți poată spune: Uite cum s-o abordezi, uite cum să faci față intensității unei vieți care s-a schimbat atât de mult, care te va împinge spre o singurătate deznădăjduită şi o izolare stranie de restul lumii. Când am apelat la Lee Strasberg, căutând îndrumare, un sfat, mi-a spus:

— Dragule, pur şi simplu trebuie să te adaptezi.

Rămâne, din câte îmi dau seama, o întrebare fără răspuns. Iar eu am gestionat situația bând şi luând pastile. Nu duceam o viață de lux. Modul în care m-am străduit să-i fac față era mai curând modest şi retras. E drept c-am

încercat să fac teatru. M-am întors la Actors Studio şi am făcut câteva experimente. Dar mă luptam cu o anxietate cumplită. Cu emoţii greu de stăpânit. Şi aveam probleme mari cu băutura. Şi totul, toate astea, în timp ce trăiam singur într-un apartament micuţ.

Am început să mă întreb: Chiar merit darul ăsta uriaş al celebrităţii? Cum să-l accept? Cum să accepţi sentimentul că nu-ţi găseşti locul printre oameni, când tu simţi deja că nu-ţi găseşti locul nici în tine însuţi? E o stare greu de limpezit. Actorii celebri de pe vremuri gestionaseră faima învârtindu-se mereu în cercul celor din tagma lor – li se oferise un stil de viaţă pe care îl întreţineau studiourile cinematografice puternice ale vremii. Eu nu am trăit epoca aceea – îţi garantez că acum e cu totul diferit; am auzit şi alte vedete vorbind despre cât de greu le este să facă faţă. De la un punct încolo, felul în care gestionezi celebritatea devine o problemă egoistă şi probabil e mai înţelept să-ţi ţii gura. Dar uite că acum m-am apucat să dezbat subiectul ăsta, am senzaţia c-ar trebui să-mi ţin şi eu gura. Salut.

Charlie se lăsase, în sfârşit, de băut fiindcă ştia că e alcoolic. Beam mult împreună. Cred că Bregman se uita la noi şi-şi zicea: Aşa sunt ei. După cum am spus, foarte rar apăream beat în faţa lui. Nici nu ştia că am o problemă cu alcoolul. *Eu* nu ştiam că am o problemă. Dar ştia Charlie, şi mai ştia şi că eu nu ştiu. Aveam impresia că sunt în regulă. Nu beam atunci când lucram – ăsta era un lucru foarte important. Munca era mereu pe primul loc. Munca îmi oferea o identitate, îmi oferea alinare, mă făcea să mă simt mai aproape de ceea ce sunt.

Dar, Doamne, băutura devenise un mod de viaţă. În cele din urmă, asta mi-a şi zis Charlie.

— Al, tu bei, pur şi simplu. Nici nu-ţi dai seama. Ai impresia că toată lumea bea ca tine.

Eram consternat când cineva care stătea la masă cu mine nu voia să bea un pahar. Oamenii care nu beau mi se păreau nişte ciudaţi. Acum, mulţi ani mai târziu, eu sunt cel privit aşa de alţii, ca şi cum ar zice: Care-i problema lui? Şi eu îmi spun: Cum dracu' am ajuns aici? Când am încetat să mă mai distrez? Frank Sinatra m-a privit odată aşa, prima oară când am ieşit prin oraş împreună. O privire care spunea: Cum, nu bei? Mi-am zis atunci: Vede şi nu înţelege. Aşa mă uitam eu înainte la oamenii care nu păşeau în lumea mea scăldată în alcool.

Dar Charlie ştia că băutura o să-mi facă probleme mari. El era cel care se trezea pe pragul câte unei case – eu aveam o aşa-zisă stăpânire de sine. Îmi plăcea berea Heineken şi nu ţineam prea mult la băutură, mă ameţeam repede. Nu era nevoie să ajung în punctul în care să beau atât de mult, încât să-mi nenorocesc organismul. Apoi am început să mă trezesc fără să-mi amintesc ce făcusem cu o seară înainte. Aveam momente în care îmi pierdeam cunoştinţa, aveam goluri în memorie, şi treaba asta mă speria. După ce am făcut câteva atacuri de panică, mi-am dat seama că am nevoie de ajutor.

Am mers de câteva ori la Alcoolicii Anonimi. Am văzut cum e, dar pentru mine nu exista anonimitatea. Şi nici nu rezonam cu mediul acela, cu toate că îi înţeleg importanţa, iar serviciul pe care îl oferă oamenilor care au nevoie de el este neprețuit. Pur şi simplu, eu nu mi-am găsit locul acolo, aşa că mi-am văzut de drum.

M-a ajutat terapia unu la unu. M-a ajutat să mă menţin pe linia de plutire şi să mă las de băut. În situaţia mea, aproape că am senzaţia că e obligatorie. Hai, amice, trebuie să-ţi micşorezi un pic capul. După ce te-ai umflat atâta în pene, de-ai ajuns să ai ditamai capul, e momentul să-l

micşorezi[45]. Trebuie să mergi la un tip care să-ți spună chestii pe care le ştii deja despre tine şi care să te asculte atent o oră întreagă. Asta ne place tuturor. Avem cu toții nevoie de un pic de atenție.

Prima oară când am luat în calcul terapia a fost în Boston, când jucam în *Richard al III-lea*. Stăteam câteva zile la regizorul nostru, David Wheeler, şi într-o dimineață a intrat în camera mea ca să-mi dea o veste grozavă.

— Hei, Al! Tocmai am aflat c-ai câştigat premiul National Board of Review!

Era primul premiu important pe care îl primeam pentru *Naşul*. I-am spus pe cel mai calm ton de care eram în stare:

— David, voiam să te întreb, ştii cumva un psihiatru bun? Aş vrea să merg la doctor.

Acesta a fost răspunsul meu. Nu că n-aş fi fost încântat de un premiu atât de prestigios, dar în clipa aceea mă preocupau alte gânduri.

Întâi am mers la un psihiatru din Boston, apoi mi-am găsit unul în New York. M-am îndrăgostit de procesul terapeutic şi am ajuns chiar, în anumite perioade, să merg la terapie de cinci ori pe săptămână. Dacă te bate gândul s-o încerci, recomand din toată inima terapia. Poate că nu ai nevoie să mergi de cinci ori pe săptămână, dar fă o încercare. E o poveste veche: O femeie merge la terapeut ani întregi. Ajunge şi la ultima şedință, fiindcă simte că acum îi merge foarte bine şi e gata să-şi vadă de viață. Vrea să-şi felicite terapeutul şi să-şi ia rămas-bun. Aşa că-i zice:

---

[45] Joc de cuvinte bazat pe termenul englezesc colocvial pentru „psihiatru”, *shrink*, care înseamnă şi „a micşora”. Astfel, „trebuie să mergi la psihiatru, să te cauți la cap” sună ca „trebuie să mergi să-ți micşoreze capul”. Totodată, *big-headed* (în traducere literală, „cu capul mare”) are sensul de „înfumurat”, „arogant”.

— M-ați ajutat atât de mult! Îmi iubesc soțul nespus, fiecare zi alături de copiii mei e o bucurie. La muncă îmi merge grozav. Îmi văd viața cu alții ochi, pur şi simplu. Ați fost minunat. Nici măcar nu v-am auzit vreodată vorbind. Doar ascultați. Spuneți-mi, cum reuşiți să fiți aşa dedicat?

Doctorul o priveşte lung şi-i răspunde:

— *No habla inglés*[46].

E şi ăsta un mod de a privi terapia: trebuie să vorbeşti, să scoți tot. Când locuiam cu Jill, mult înainte să încep să merg la terapeut, aveam obiceiul să mă aşez în cadă singur şi să vorbesc despre tot felul de lucruri. Aşa-mi limpezeam gândurile.

Se leagă o relație neobişnuită atunci când găseşti un doctor bun, un om care simți că e dispus să-şi ia un asemenea angajament față de tine. Şi, după aia, într-o bună zi, îşi ia liber o perioadă enorm de lungă, iar tu nu-l mai vezi toată vara. Am trăit un episod din acesta, când nu reuşeam să dau de doctorul meu. Dacă aş fi putut să-l evit, aş fi fost scutit de vreo douăzeci de ani de suferință. Când îți pleacă psihiatrul în concediu, e bine să ştii de unde să-l iei, ca să-l poți suna dacă dai de greu. Şi ei au nevoie de odihnă. Înțeleg un: „Uite, are fiică-mea ceremonia de absolvire a facultății, o să lipsesc câteva zile". Dar să dispară cu barca pe nu ştiu ce râu şi să nu pot da de el vreo şase săptămâni? Să fim serioşi, viața mea o poate lua razna în mult mai puțin de şase săptămâni.

Într-o vreme, aveam nişte vise recurente – ajungeam la biroul psihiatrului, dar nu-l găseam pe nicăieri. Ştiam că e acolo, undeva în clădire, însă nu dădeam de el. Ajungeam la uşă, dar nu era nicio sonerie, n-aveam pe ce să apăs ca să-i dau de ştire că sunt acolo şi nici nu puteam intra. Asta

---

[46] „Nu ştiu engleză", în limba spaniolă în original.

visam atunci. Acum am sentimentul ăsta față de impresarul meu.

Mi-am propus să mă las de alcool şi, treptat, am reuşit. Primul film pe care l-am făcut după ce m-am lăsat de băutură a fost *Bobby Deerfield*, care pentru mine rămâne una dintre cele mai semnificative interpretări ale mele. Încercam să intru în pielea unui om care este izolat şi pe care îl înspăimântă moartea, dar care o sfidează în fiecare zi. Pentru Bobby, viața înseamnă să conducă maşini de Formula 1 şi să câştige curse, o profesie în care orice greşeală poate fi fatală. Are o mulțime de fani împătimiți, dar faima nu-l face fericit, iar la familie şi la vechea viață a renunțat deja; apoi, într-un accident din timpul unei curse, un pilot moare, iar altul rămâne paralizat. Bobby este atât de marcat, încât ajunge să trăiască de parcă este el însuşi într-un fel de comă.

Când merge la spital să viziteze pilotul de curse care a scăpat cu viață, cunoaşte o femeie diagnosticată cu o boală fatală. Ea încearcă să trăiască experiențe cât mai bogate, să simtă viața din plin şi să i se abandoneze. Nu e impresionată de cariera lui şi nici nu ştie cât de faimos este; cu toate că soarta îi va fi tragică, pentru că e atât de tânără, încearcă să depăşească stările prin care trec de obicei tinerii când li se spune că nu vor mai trăi mult. Bobby este martorul încercărilor ei, iar asta îl schimbă.

Oricât de mult am insistat că nu vreau să fac filmul ăsta, Charlie mi-a tot zis să merg în Europa şi să-l fac. Însă replica mea obişnuită era: „Nici bătut nu plec din apartamentul meu drag”. Filmul fusese gândit inițial pentru Paul Newman, iar când a renunțat el la proiect am impresia că studioul l-a vrut pe Robert Redford. Dar eu aş fi intrat în rolul acela cu toate stările mele stranii, durerea şi depresia din perioada aceea, care mi se părea că pot fi interesante.

M-am gândit c-aş putea exprima sentimentele trăite de Bobby Deerfield şi, în acelaşi timp, să folosesc în interpretare şi multe dintre frământările mele.

Cred că pentru Sydney Pollack, regizorul remarcabil al filmului, *Bobby Deerfield* a fost şi cât se poate de personal. A constituit un fel de exerciţiu pentru gestionarea unor probleme din viaţa lui de zi cu zi, probleme pe care le simţea reflectate în film.

Fără îndoială, nimic nu se compară pe lumea asta cu senzaţia pe care o ai când conduci o maşină de curse. N-ai trăit până în clipa în care vezi una dintre maşinile alea luând o curbă cu două sute opt zeci de kilometri pe oră. Pare imposibil şi, cu toate astea, se întâmplă. Am avut ocazia să cunosc doi piloţi de curse extraordinari, care erau atunci în top, Clay Regazzoni şi Jackie Stewart, şi să învăţ de la ei la Le Mans. E tare greu să te urci la volan şi să faci ce fac ei, e greu şi să surprinzi asta pe film.

Dacă am avut curajul să bag două sute de kilometri la oră? Nici gând. Maşina aia avea cinşpe viteze. Mă consider norocos c-am reuşit să merg cu treizeci şi cinci de kilometri la oră. Mi-era teamă c-o să mă arunc de pe vreo stâncă fără să vreau. Dar i-am cunoscut pe băieţi şi i-am studiat. Am avut o echipă de şoferi experţi la care am apelat pentru filmarea scenelor de cursă periculoase, urmând ca secvenţele acelea să fie introduse în film. Slavă Domnului pentru instrumentele de montaj!

Studioul şi Sydney Pollack aveau vreo două variante agreate pentru rolul femeii de care avea să se îndrăgostească Bobby. Am avut şi eu întâlniri cu câteva actriţe care mi se păreau în regulă. Însă au ales-o pe Marthe Keller, o actriţă grozavă, care jucase în *Maratonistul* şi în *Duminica neagră*. Marthe era elveţiancă şi foarte sofisticată, studiase actoria în marile teatre din Berlin şi vorbea engleza cu un pic de

accent. Mi se părea din altă lume. Dar m-am îndrăgostit de ea. Şi, nici nu ştiu cum, s-a îndrăgostit şi ea de mine.

Nu imediat. Nu eram interesat de ea în felul ăsta. Nici ea de mine. Nu mi-a dat niciun indiciu. Am avut mereu senzația că era un pic dezamăgită că Redford renunțase la rol. Şi o înțelegeam perfect. Dar sufeream în momentul în care am cunoscut-o şi cred că, într-un fel, e posibil să fi fost atrasă de acea doză de Bobby Deerfield din mine. Eu nu mai cunoscusem un om ca ea. Iar ea cu siguranță nu mai cunoscuse un om ca mine. Era o femeie înaltă, rafinată, din Europa. Eu eram un tip din South Bronx, autodidact şi poate un pic cam neşlefuit, după standardele ei. Uneori, pe asta poți pune bazele unei relații.

Charlie Bluhdorn, geniul excentric care conducea atunci Paramount Pictures, îmi era prieten datorită succesului avut de *Naşul*. M-am întâlnit întâmplător cu el la o petrecere elegantă din New York, la care fusesem invitat cu Marthe – genul de petrecere unde puteai ajunge să dai mâna cu orice vedetă, de la Andy Warhol la Henry Kissinger. Ei bine, Charlie Bluhdorn ne-a văzut împreună, pe mine şi pe Marthe, la petrecerea asta, ne-a aruncat o singură privire şi a inventat imediat o sintagmă care ne descria perfect: Cuplul Straniu.

De la *Bobby Deerfield* încolo, nu am mai băut. Mă lăsasem complet de alcool şi în toate interacțiunile de după aceea am fost uşor distant, un pic timid. Ăsta părea să-mi fie noul temperament după ce m-am lăsat de băutură, pe care o folosisem ca tratament atâția ani. Pe urmă, eram mai mereu irascibil. Sunt foarte norocos c-am depăşit perioada aceea, iar Marthe a avut o contribuție importantă, m-a ajutat să trec prin momentele dificile. Țineam mult unul la celălalt. Relația noastră a durat ani întregi şi a cunoscut numeroase forme – de cele mai multe ori am fost prieteni buni, dar îi sunt foarte recunoscător.

Cât despre *Bobby Deerfield*, nu e chiar un film grozav. E doar OK. Marthe a jucat bine în el, eu am jucat relativ bine, însă cred că Pollack a ratat nişte oportunităţi. Filmul a plutit pe apele liniştite ale unei poveşti romantice şi nu şi-a asumat riscul de a stârni valuri. Pentru promovare au fost folosite mai ales numele şi figura mea şi a fost primul film în care am jucat şi care a fost, pur şi simplu, respins şi de critici, şi de public, dând startul unei perioade de vreo zece ani cu asemenea reacţii.

Nu ştiu ce au spus cronicile despre *Bobby Deerfield*, dar sunt sigur c-au fost lucruri mai curând negative. Întotdeauna intuieşti asta când faci un film. După ce a apărut, mi-a scris o prietenă ca să-mi spună cât de supărată e din cauza răutăţilor la adresa mea. Eu nu citisem nicio cronică, evident, dar iată că acum ştiam. Amica mea avusese intenţii bune, dar aş fi preferat să nu aflu. Aşa, începeam să privesc şi eu filmul într-o lumină negativă.

Când a avut premiera în New York, studioul a organizat o petrecere uriaşă la Tavern on the Green. Nu mi-am făcut apariţia nici măcar de formă. Am avut necazuri mari din cauza asta. Eram convins că, dacă m-aş fi dus, nu m-aş fi simţit bine. Nu era deloc genul meu de eveniment, mai ales că nu eram mulţumit de film. Studioul îmi dăruise o maşină sport, un Alfa Romeo. Dar era manuală şi nu ştiam s-o conduc. Apoi, *Bobby Deerfield* s-a dovedit a fi un asemenea eşec, încât şi-au luat maşina înapoi.

Aşa că m-am dus să-mi cumpăr maşină. Am ajuns cu Charlie la o reprezentanţă BMW, unde am găsit un sedan superb, alb-porţelan, vârf de gamă, care costa vreo 30 000 de dolari la vremea respectivă. Nu mi se părea că mi se potriveşte, dar m-am gândit că nu strică să vedem cum se comportă la drum, aşa că am luat-o la un test, împreună cu Charlie. Ne-am plimbat pe străzi şi am tăiat-o prin Central

Park, ca să ajungem la mine, pe East Sixty-Eighth Street, şi să bem o cafea. Ca să vezi noroc, am găsit loc de parcare chiar în faţa clădirii – lucru care nu se întâmplă niciodată. Când am coborât din maşină şi am pornit amândoi pe scările de la intrare, m-am întors o clipă, am privit maşina şi am avut sentimentul că nu e ce-mi trebuie mie.

După vreo oră-două, am hotărât să mergem în altă parte, probabil să-l conduc pe Charlie acasă. Am luat liftul până la parter şi am ieşit pe stradă. Încă de când împingeam uşa înaltă, din fier forjat, de la intrare am văzut că maşina nu mai era. Fusese furată. Eu tocmai zisesem că maşina aia nu-i de mine, şi pe urmă, puf!, dispăruse. Nu, nu cred că aşa a aranjat Universul lucrurile şi sunt convins că n-am fost primii oameni din lume care au păţit aşa ceva. Asta se întâmpla înainte să existe alarmele pentru maşini şi dispozitivele de localizare. Hoţii aveau o şmecherie: îşi făceau veacul pe lângă reprezentanţe, aşteptau să plece vreun client cu o maşină în teste, pe urmă îl urmăreau până acasă, ştiind că vor avea suficient timp să se urce la volan şi să dispară. Iată-mă, deci, stând lângă locul gol de parcare, fără BMW-ul alb-porţelan pe care trebuia să-l conduc. Am râs amândoi, eu şi Charlie, şi pe urmă am făcut o plimbare pe jos. Ştiam că maşina are asigurare, deci se rezolva. Eram mai îngrijorat să nu-mi pierd alte lucruri, cum ar fi minţile.

Vreme de douăzeci şi cinci-treizeci de ani nu m-am uitat la *Bobby Deerfield*. Dar mi-a sugerat cineva să-i mai dau o şansă. Mi s-a părut cam subţirel şi nesigur pe propriul mesaj, dar *ceva* se simţea. Se simţea Sydney Pollack. Se simţea Marthe Keller, o mare actriţă şi artistă.

Cred că mare parte din motivul pentru care m-am temut să-l revăd era gândul că avea să-mi amintească de perioada grea pe care o avusesem pe plan personal. Dar când l-am văzut, atâţia ani mai târziu, am recunoscut pe ecran un om care îşi făcea singur un exorcism prin intermediul muncii.

Acolo unde am putut, i-am insuflat personajului mult din tulburarea mea de atunci. M-am bucurat că am putut folosi stările prin care treceam, dar cred c-ar fi prins bine să fiu un pic mai obiectiv, asta ar fi atras un public mai larg şi filmul ar fi fost mai captivant.

Ca să mă reîntorc printre oameni, nu mi-a fost de ajutor doar să fac filme treaz, dar a reprezentat un pas important. Imediat după aceea, am început să merg prin facultăți, în Los Angeles, în Bronx şi prin toată țara. Nu primeam niciun ban pentru aparițiile astea, le făceam ca pe un fel de voluntariat la acele facultăți – chiar aş fi fost în stare să le plătesc eu, fiindcă aveau un efect terapeutic, îmi făcea bine să apar în fața studenților şi să le vorbesc. Le citeam, recitam poezii sau interpretam roluri din spectacolele pe care le jucasem de-a lungul timpului. Nu mă mai izolam de lume. La final aveam şi sesiuni de întrebări, în timpul cărora interacționam cu publicul. Odată, la una dintre sesiunile astea, o tânără m-a întrebat:

— De ce nu vă puteți suferi publicul?

Eram uluit.

— Cum adică? Nici vorbă, datorită publicului sunt aici. Oamenii merg la film. Îmi văd spectacolele. Cum să nu-i sufăr?

Însă imaginea pe care o proiectam atunci când refuzam să dau interviuri sau să particip la anumite evenimente aşa era interpretată – că nu-mi sufăr publicul.

I-am răspuns tinerei care-mi pusese întrebarea că-mi era greu să fac față atenției din partea presei. Nu înțelesesem încă faptul că presa se află, de fapt, în slujba publicului – le oferă oamenilor ceea ce-şi doresc, iar ei îşi doresc să afle cât mai multe despre cei care interpretează tot felul de roluri. Timid fiind, nu-mi plăcea atenția din partea mass-media şi cu siguranță nu-mi convenea ca paparazzii să-şi bage nasul în viața mea. Ce-i drept, între timp am realizat că şi mass-

media, şi paparazzii trebuie să mănânce, ca toată lumea. Multă vreme nu ştiusem cum să gestionez situația. Dar acum începeam să leg din nou relații cu lumea şi mă simțeam bine. Aproape că începeam să cred c-o să supraviețuiesc.

Mergând aşa pe la facultăți, readuceam la viață o parte din mine care trăia pentru teatru şi care avea nevoie de legătura cu publicul. Cred că asta m-a condus spre următorul proiect, piesa *The Basic Training of Pavlo Hummel*, de David Rabe. O pusese în scenă Joe Papp cu câțiva ani în urmă; jucasem şi eu în spectacol când eram în Boston, iar acum am refăcut-o pe Broadway. *Pavlo* e despre un soldat care moare în Vietnam; este un spectacol mare, cu vreo douăzeci şi cinci-treizeci de actori în distribuție, şi am lucrat bine împreună, ca o echipă unită. Ne-am bucurat de regia genială a lui David Wheeler, iar în vara aceea am primit al doilea premiu Tony din carieră.

Cred că s-ar mai juca şi în ziua de azi, dacă n-aş fi plecat eu, dar eu şi Marthe aveam pe atunci o relație transoceanică, nişte ape greu de navigat. Am oprit reprezentațiile vreme de două săptămâni în mijlocul lui august, ca să merg să mă întâlnesc cu ea la München, unde lucra. Nu e chiar o idee bună să faci aşa ceva când un spectacol atinge nivelul acela de succes, dar m-am lăsat condus de sentimente şi am pus pe primul loc povestea mea de iubire. M-am întors şi am mai jucat câteva săptămâni în *Pavlo*, dar la un moment dat tot a trebuit să revin la filme, aşa c-am pus capăt spectacolului şi capitolul acela din viața mea a luat sfârşit. Însă păream pregătit să intru din nou în arenă.

8

ORICE ZI ÎN CARE TRĂIEŞTI E O ZI BUNĂ

Eram la Urgenţe la un spital din Santa Monica şi arătam de parcă murisem deja. Aşteptam să mă vadă un doctor. Aveam ochii împăienjeniţi şi pe jumătate închişi, eram leoarcă de transpiraţie. Aveam hainele rupte şi pătate de sânge. Mi se spusese să ţin braţele în sus, fiindcă mitraliera pe care o folosisem se topise şi mi se lipise de mână. O asistentă mi-a făcut semn şi mi-a zis:

— Vino cu mine. Pe aici.

În timp ce mergeam pe culoarul spitalului, s-a întors şi s-a uitat cu mai multă atenţie la mine.

— Auziţi, sunteţi... sunteţi cumva Al Pacino?

— Da.

— Ah, am crezut că sunteţi vreun smardoi.

Cu doar câteva ore înainte, mă aflam pe un platou de filmare plin de fum înecăcios, în vila în care un Tony Montana încolţit şi scos din minţi de cocaină avea ultima confruntare cu atacatorii. Tocmai trăsesem vreo treizeci de focuri cu „micul meu prieten”, luptându-mă cu mini-armata care venise să mă ucidă. Zburau gloanţe în toate direcţiile, iar în scenariu scria că trebuie să fiu împuşcat în partea de sus a corpului şi să cad pe spate. Capsele de pe dinăuntrul costumului săriseră – mici explozii de vopsea roşie – şi eu mă aruncasem la pământ. Cuprins de frenezia drogurilor care pusese stăpânire pe personajul meu, am apucat ţeava

fierbinte ca lava a mitralierei cu care tocmai trăsesem şi care căzuse lângă mine. Am simțit brusc că nu-mi mai pot mişca mâna – era lipită de țeavă.

Aveam să lipsesc două săptămâni de la filmările pentru *Scarface*, ca să mi se vindece arsurile şi să mi se refacă pielea de pe mână. În timp ce eu eram în convalescență, Brian De Palma avea să filmeze scena acelei lupte din toate unghiurile posibile, la nesfârşit, adăugând tot mai multe gloanțe, tot mai multe cadavre, făcând masacrul tot mai sângeros, invitând şi alți regizori să vină şi să-l ajute să facă secvența cât mai lungă şi mai atroce. Până şi Steven Spielberg a venit într-o zi ca să se ocupe de nişte explozii. Unde eram eu în tot timpul ăsta? Acasă, în pat.

Paul Muni părea în stare să facă orice când l-a jucat pe Tony Camonte în *Scarface*-ul original, din 1932. Când l-am văzut pe Muni în filmul acela, scris de Ben Hecht şi regizat de Howard Hawks, nu mai eram un puşti care stătea lângă maică-sa, într-un cinematograf vechi din South Bronx. Eram om în toată firea şi un actor de succes. Mă inspira Muni. Voiam să joc ca el. Voiam *să fiu* el. Mi-am zis: Cred că pot să joc în *Scarface*. Cred că putem să facem un *remake* al filmului ăstuia.

Aveau să mai treacă nişte ani până am ajuns să facem versiunea noastră a filmului *Scarface*, care a apărut în 1893. S-a bucurat de scriitura lui Oliver Stone, de regia lui Brian De Palma şi de viziunea lui Marty Bregman. Era ostentativă, provocatoare, la fel ca originalul. Şi era modul nostru de a aborda o idee care în anii ’80 era deja vehiculată peste tot, încă dinainte s-o spunem noi în film: „Întâi pui mâna pe bani, pe urmă pui mâna pe putere şi după aia pui mâna şi pe femeie”. Era o concepție la fel de americană ca steagul cu cincizeci de stele. Dintr-un anumit punct de vedere, s-ar putea spune că *Scarface* a fost cel mai de

succes film pe care l-am făcut. Dar nu imediat, chiar dimpotrivă. De fapt, a fost parte dintr-un grup de filme care m-au făcut să mă retrag din industrie vreme de aproape patru ani. Am fost criticat crunt pentru filmul acela şi m-am prăbuşit, fusesem făcut KO.

Bregman îmi fusese cel mai înfocat şi mai consecvent susţinător, dar în 1978 ne-am certat din cauza unui proiect de film, iar eu am sărit calul. Ne-am despărţit. Vreo doi ani, şi-a văzut fiecare de treaba lui. Numai că în răstimpul ăsta eu am dat de necaz.

În perioada respectivă, lucram la *Dreptate pentru toţi*. Nu este nici pe departe un film prost; porneşte de la nişte idei ca lumea, încă stă în picioare. Şi-n ziua de azi e agreabil şi captivant. Ba chiar am fost nominalizat la Oscar pentru rolul din el. A fost regizat de Norman Jewison, un regizor legendar, care a făcut nişte filme extraordinare. Dar noi doi nu ne-am înţeles.

În scena din punctul culminant, datorită căreia probabil am fost nominalizat la Oscar, personajul meu, un avocat din Baltimore, trebuie să apere un judecător pe care îl ştie vinovat de viol şi molestare sexuală. Aşa că apare în faţa juriului şi a întregii săli de judecată şi le spune că propriul client merită să putrezească în închisoare – şi le-o spune într-un discurs de zile mari. Izbucnirea aceea a personajului meu a devenit parte din cultura epocii noastre, lucru pe care filmul în sine nu a reuşit să-l facă. Şi-n ziua de azi, oamenii folosesc replica *You're out of order! The whole trial's out of order!*[47] fără să ştie că este din *Dreptate pentru toţi*.

Am petrecut câteva săptămâni în Baltimore, la filmări, iar la scena respectivă am lucrat mai multe zile. După încheierea secvenţei din sala de judecată, producţia urma să

[47] „Aţi întrecut măsura! Tot procesul ăsta întrece măsura!", în limba engleză în original.

se mute în Los Angeles. După câteva zile în care am filmat scena din tribunal, Jewison a hotărât că e gata şi că-i momentul să mergem în LA ca să terminăm şi restul filmului.

— Eu nu cred că e gata, i-am zis.

— Poftim?

— Pur şi simplu, nu cred că e gata, Norman. Lipseşte ceva.

S-a supărat foarte tare pe mine. Era convins că scena era reuşită.

Ne-am mai contrazis şi în biroul lui, iar eu i-am zis cât de delicat am putut:

— Uite ce e, poți să țipi la mine dacă vrei, chiar nu contează. Nu schimbă cu nimic ceea ce trebuie să facem. E nevoie să mai stăm un pic şi să mai lucrăm. Nu e gata.

El mi-a răspuns doar:

— Ba e gata, şi cu asta, basta.

Aşa că ne-am întors în LA ca să turnăm restul filmului, iar eu m-am dus la impresarul meu de la vremea respectivă, Stan Kamen, care era directorul departamentului de cinematografie din cadrul agenției William Morris. Stan era un tip distins, calm şi diplomat, care ştia cum să le vorbească oamenilor. I-am spus:

— Nu-i în regulă. Am plecat din Baltimore şi am lăsat scena aia neterminată.

Aşa că Stan l-a căutat pe Jewison şi i-a zis:

— Al are propria viziune asupra lucrurilor. Uneori se înşală, alteori are dreptate.

L-a convins să organizeze o proiecție a scenei, doar pentru noi trei, şi să vadă care va fi concluzia.

Ne-am întâlnit într-o sală de proiecții de pe un platou. Ne-am aşezat toți trei în public şi am urmărit scena pe ecran. Când s-a terminat, Stan l-a privit lung pe Norman şi i-a zis:

— Cred că Al are dreptate. Scena asta nu stă în picioare, Norman.

Ştia şi Jewison. Trebuia să ne întoarcem în Baltimore şi să terminăm filmarea acelei scene.

Am observat că asta se întâmpla din ce în ce mai des: când apăreau întârzieri din cauza unor dispute de ordin creativ – şi nu mă refer la vreo vedetă care nu voia să lucreze până nu primea o cabină mai mare, ci la o dezbatere reală despre modul în care erau puse în scenă ideile –, de cele mai multe ori vina era aruncată asupra actorului. Am simțit asta de-a lungul întregii mele cariere. Vedeta este etichetată întotdeauna ca „dificilă”.

Ce înseamnă, până la urmă, dificil? Omul spune, de fapt: Mă interesează cum e făcut filmul ăsta. Îmi pasă cum construim lumea filmului şi cum va fi percepută din afară. Cei care vin cu banii în proiectele astea spun că-i scoatem din minți când facem aşa ceva, dar pentru noi asta e important ca să *nu* ne ieşim din minți. O facem pentru binele filmului. Dacă lupți ca filmul să iasă mai bun, nu înseamnă că eşti dificil. Nu joci în filmul ăla de dragul beneficiilor. Dimensiunea cabinei sau a rulotei, paişpe asistenți, pauze de prânz o dată la cinci minute, tot felul de pretenții care nu au de-a face cu filmul şi cu munca echipei – asta înseamnă să fii dificil.

Dar iată care e ironia situației – dacă nu m-aş fi aflat atunci în Los Angeles, fiindcă aşa insistase Jewison, poate c-aş fi ratat ceva extraordinar. Eram în West Hollywood cu nişte prieteni din echipa de la *Dreptate pentru toți* şi, în timp ce ne plimbam pe Sunset Boulevard, am trecut pe lângă cinematograful Tiffany, unde rulau filme vechi. Şi acolo, pe panourile de afară, am văzut scris cu litere uriaşe cuvântul SCARFACE. Am recunoscut imediat titlul, ştiam că este un film clasic cu gangsteri, apreciat şi de Bertolt Brecht, care se inspirase din filme de genul acesta când scrisese piesa *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*. La vremea lui, *Scarface*-ul lui Muni fusese filmul preferat al multora,

inclusiv al bunicului meu; când eram mic, îl auzeam des povestind cum se juca George Raft în fiecare scenă, nonşalant, cu o monedă de cincizeci de cenți, mişcare care a devenit un gest distinctiv al mafioților din filme. Eu nu-l văzusem, aşa că mi-am condus micul grup de prieteni în cinematograf.

Era o operă cinematografică de excepție, a unuia dintre cei mai mari regizori din istorie, Howard Hawks. *Scarface*-ul original a fost o critică aspră, cu tuşe groase, la adresa exceselor şi a neajunsurilor din perioada Marii Crize. Filmul mustea de o violență pe care o justifica autodeclarându-se, chiar pe propriile afişe, „o condamnare a domniei grupurilor mafiote în America şi a indiferenței strigătoare la cer a autorităților față de amenințarea tot mai periculoasă la adresa siguranței şi a libertății noastre". Şi în miezul filmului se afla Paul Muni, de care părea că nu se poate atinge nimeni. Era ca Brando în *Sălbaticul*, un personaj pe care restricțiile şi convențiile societății nu îl îngrădesc în niciun fel. M-a făcut să simt ceva. Era liber.

Dar următorul film, cel pe care l-am făcut după *Dreptate pentru toți*, a fost *Încrucişarea*, şi acolo n-am găsit o asemenea libertate. Billy Friedkin, care l-a scris şi l-a regizat, spunea că este asemenea unui viziuni sumbre. Eu mai jucasem în rol de polițist sub acoperire, el făcuse *Filiera franceză* şi *Exorcistul*, aşa c-am acceptat. Când am citit scenariul, despre un criminal în serie care alege ca victime bărbații gay din cluburile de noapte din Manhattan, mi s-a părut bun. M-am gândit că explorează un subiect important, că exprimă ceva important şi că ridică nişte întrebări. Eram într-o perioadă din viață în care încă nu conştientizam multe lucruri, dar voiam să testez limitele în aşa fel încât, speram eu, să aduc un pic de lumină asupra anumitor subiecte, să ajut la o mai bună înțelegere a unui

peisaj aflat într-o permanentă schimbare şi să subliniez evoluția puterii omeneşti de acceptare – speram să aibă loc un fel de iluminare, şi pentru public, şi pentru mine.

Însă *Încrucişarea* a devenit un film extrem de controversat încă din timpul producției. Am avut o grămadă de probleme cu filmările începând din vara anului 1979 – aproape în fiecare zi apăreau protestatari unde filmam. Credeau că avea să prezinte persoanele gay într-un mod stereotipic şi nedrept. Am primit amenințări cu bombă şi a trebuit să fiu protejat de bodyguarzi. Eu şi aşa nu funcționez bine în situații controversate, mai ales când eşti aşa-zisa vedetă şi se presupune că toată puterea e în mâinile tale, dar, de fapt, nu ai nicio putere. Am fost întotdeauna de părere că cel mai înțelept este să păstrezi tăcerea în situații de genul ăsta, fiindcă atunci când începi să dai din gură e şi mai rău. Trebuie să taci şi să primeşti loviturile. Aşa-i fiara asta.

Însă adevărul este că a fost un film care exploata o comunitate. Nu mi-am dat seama de asta cât timp am lucrat la el. Când am acceptat rolul, am crezut c-o să fie un thriller polițist cu nişte nuanțe insolite. Dar nu am fost suficient de atent şi de empatic față de stigmatizarea comunității gay şi de felul în care era reprezentată în film. Abia la final, când am văzut filmul, mi-am dat seama că era exagerat. Cum la vremea respectivă nu mă implicam niciodată în promovarea filmelor, am păstrat tăcerea. M-a sunat unul dintre producători şi mi-a zis:

— Al, zi şi tu *ceva* despre film, bine?!

I-am răspuns:

— Nu am ce, n-am nicio părere despre el.

A început să mă bată la cap:

— Zi şi tu că e interesant. Că e misterios. Că are nişte scene memorabile.

Am acceptat să spun câte ceva, fiindcă, în definitiv, mă plătiseră o grămadă de bani şi nu puteam să-i abandonez

aşa. Dar voiam să plec, să merg undeva departe de toată nebunia asta. Mă săturasem.

N-am acceptat banii pentru *Încrucişarea*. I-am luat – erau o grămadă – şi i-am depus într-un fond fiduciar irevocabil, ceea ce însemna că, odată puşi acolo, nu îi mai puteam retrage. I-am donat unor organizaţii caritabile şi, cu tot cu dobândă, au ţinut vreo douăzeci de ani. Nu ştiu dacă mi-am uşurat conştiinţa, dar cel puţin banii respectivi au ajutat nişte oameni. Donaţiile au fost făcute întotdeauna anonim, fiindcă scopul nu era să se vorbească despre mine – nu voiam decât să iasă şi ceva bun din toată experienţa aceea.

Doi ani mai târziu, am filmat comedia *Autor! Autor!* Nu l-am putut refuza pe Israel Horovitz, care scrisese scenariul. Tot el scrisese şi *The Indian Wants the Bronx*, piesa care mi-a oferit o viaţă – o carieră, dacă vrei să-i spui aşa. De ce să ne ascundem după deget, chiar mi-a oferit o carieră. *Autor! Autor!* era o comedie care încerca să exploreze felul în care familiile destrămate îşi cresc copiii, cum fac faţă divorţului, şi dramelor, şi traumei care decurg din el şi care îi afectează şi pe părinţi, şi pe copii. Şi mi-a făcut mare plăcere să joc cu puştii ăia.

Însă eu şi regizorul filmului, Arthur Hiller, nu am lucrat chiar într-o armonie perfectă. (Probabil sesizezi deja un şablon.) Am întârziat odată la filmarea unei scene, în toiul iernii, taman în Gloucester, Massachusetts. Era un ger cumplit, ningea cu intermitenţe de câteva zile, aşa c-am aşteptat în camera mea de motel, crezând c-o să mă sune ei când au nevoie de mine pe platou. Deci a fost o problemă de comunicare, nimic altceva. Însă am întârziat şi i-am dat lui Hiller ocazia să-şi descarce toată frustrarea care fierbea în el de şase săptămâni. A luat-o razna, m-a făcut cu ou şi cu oţet în faţa întregii echipe. Aşa că m-am urcat în maşină şi am plecat. Venise cu mine şi unul dintre ştabii studioului. Mi-a zis:

— Trebuie să te întorci. Altfel, o să plăteşti.

Asta chiar m-a lovit. Mi-am dat seama că mă amenința. M-am gândit: N-ai ales bine omul de care să te iei, amice. Dar pe urmă m-am răzgândit: Nu, Pacino, nu-ți ieşi din fire. Dacă pleci aşa, o să pierzi bani. O să trebuiască să apelezi la avocați. O să trebuiască să mergi la proces. O să trebuiască să fii expus în presă. Nu voiam să mă joc de-a şoarecele şi pisica cu oamenii ăştia, aşa că i-am spus c-o să mă întorc. Nu voiam decât să duc filmările la bun sfârşit şi să termin cu filmul acela.

Autor! Autor! a fost primit cu un dispreț înveninat. Semnele erau clare. Simțeam cum alunec în anonimat. Cum avea să fie anonimatul ăsta? Şi de ce îl întâmpinam bucuros?

Există, evident, convingerea generală că sunt sau că am fost dependent de cocaină. Poate o să te surprindă faptul că nu m-am atins niciodată de prafuri. Însă e drept c-am avut întotdeauna energie din plin – sunt mereu în priză, iar Tony Montana mi-a permis să transpun lucrul ăsta în personaj. Mi-a oferit o anumită uşurare, o eliberare. El a văzut la un moment dat, pe un dirijabil, sloganul LUMEA E A TA, în care a crezut cu patimă. M-a inspirat şi mi-am însuşit lecția asta a lui.

Acțiunea din *Scarface*-ul nostru nu avea loc în vremurile grele din timpul Marii Crize, în lumea celor de la Bowery Boys[48] şi a pieselor lui Clifford Odets, în care nu se găsea mai nimic, iar oamenii n-aveau nici după ce bea apă. Varianta noastră de *Scarface* aborda subiectul lăcomiei din prezent, din perioada în care l-am filmat, din era Reagan, când totul se găsea din belşug, însă era, într-un fel,

[48] Personaje fictive, un grup de newyorkezi care a făcut subiectul a patruzeci şi opt de filme de comedie între anii 1946 şi 1958.

intangibil. Ridiculizam însăşi noţiunea de economie *trickle-down* şi filosofia „pune mâna pe cât de mult poţi”, care erau atunci populare. Oliver Stone avea să rezume mai târziu conceptul în doar trei cuvinte – „Lăcomia e bună” – în filmul *Wall Street*. Uită-te şi azi în jur. Ştiam că vom ajunge să trăim în lumea asta. Voiam să atragem atenţia asupra lăcomiei ai cărei martori eram, dar şi s-o prezentăm într-o formă antrenantă.

Timpul pe care l-am petrecut despărţiţi ne-a prins bine şi mie, şi lui Marty Bregman. Voise să facă filme singur, fără mine, iar când l-am abordat în legătură cu *Scarface* a intrat în acţiune furtunos, ca şi când nici nu trecuse timpul peste noi. A pus imediat lucrurile în mişcare pentru o înţelegere cu Universal, ca să primim dreptul de a reface filmul, şi a început să formeze echipa. Bregman a fost cel care l-a adus pe vechiul nostru amic, Sidney Lumet, ca regizor, iar David Rabe a schiţat o versiune de scenariu mult mai apropiată de filmul original, dar care nu mergea. Aşa că Bregman l-a cooptat ca scenarist pe Oliver Stone, care între timp câştigase un Oscar pentru *Expresul de la miezul nopţii*.

Lumet a venit cu ideea înţeleaptă de a moderniza versiunea noastră de *Scarface*, plasând acţiunea în timpul Exodului de la Mariel[49] şi prezentându-l pe Tony Montana ca pe unul dintre miile de refugiaţi cubanezi care au venit în SUA ca un uriaş cadou batjocoritor din partea lui Fidel Castro. Dar Bregman voia să se ţină departe de orice ar fi semănat cu *Serpico* sau cu *După-amiază de câine*, în vreme ce Lumet îşi dorea să facă un film echilibrat şi realist, să abordeze probleme de conştiinţă socială. Bregman i-a spus că se mai făcuse. În curând, cei doi au ajuns să se certe, iar

[49] În perioada aprilie-octombrie 1980, în urma unui acord între guvernele cubanez şi american, 125 000 de cubanezi au pornit din portul Mariel şi au sosit în Florida.

Bregman a avut grijă ca Lumet să fie dat afară. Donul lovise din nou. Şi aşa a apărut De Palma, care voia ca filmul să aibă un stil flamboiant, plin de culoare şi captivant prin nebunia lui, viziune care corespundea cu a lui Bregman.

Oliver era entuziasmat de latura politică a poveştii noastre – el nu poate să scrie dacă n-are cum să includă un mesaj politic – şi de critica socială pe care îi dădea ocazia s-o facă. Ţineam mult la Oliver, ţin la el şi în ziua de azi; pe atunci îl consideram un fel de nebun a cărui nebunie ba îl lua, ba îl lăsa. L-am invitat odată în casa mea de la ţară, din statul New York, ca să discutăm despre scenariul pentru *Scarface*. Mi-a istorisit poveşti culese de la infractori şi traficanţi de droguri adevăraţi, pe care îi cunoscuse cât scurmase prin straturile periculoase ale societăţii, ca să se documenteze pentru film. Auzise de un gangster care se drogase cu propria marfă şi, în timp ce era împuşcat în timpul unui conflict, mima gestul de a arunca gloanţele înapoi celor care trăgeau în el. Imaginea aceea mi s-a părut spectaculoasă în demenţa şi ferocitatea ei; câtă cocaină trebuie să fi avut omul ăla în el ca să facă asta? Alt traficant anonim de cocaină ne-a oferit un citat care a devenit epigraful scenariului *Scarface*: „Orice zi în care trăieşti e o zi bună”.

Dar cine n-ar vrea să joace un personaj ca Tony Montana, care, când are de-a face cu un rival care se pregăteşte să-l ciopârţească pe loc cu o drujbă, se întoarce spre omul care îl ameninţă şi-i spune: „Ce-ar fi să-ncerci tu să-ţi bagi capul ăla în cur? Vezi dacă încape”.

Tony Montana e genul de om care joacă mereu cu cărţile pe masă – ce-i în guşă, şi-n căpuşă şi, dacă nu-i convine cuiva, imediat trânteşte un „du-te-n pula mea”. Din punctul meu de vedere, tocmai din bidimensionalitatea aceasta decurge frumuseţea personajului. Dacă voiam să pătrund în mintea lui Tony, nu trebuia să sap prin străfundurile psihicului meu. Totul era acolo, în scenariu. Îl vedeai pe

pagină. L-am jucat cu gândul că nu are niciun conflict interior până în clipa în care îşi ucide cel mai bun prieten, Manny, după ce-şi găseşte sora în braţele lui. E singurul moment în care e nesigur, în care îşi pune la îndoială faptele, e dat peste cap de ceea ce a făcut. Abia atunci ajunge şi la cea de-a treia dimensiune, însă pentru scurt timp – nu-i poţi cere mai mult unui om care a prizat atâta cocaină. Ştii că dincolo de asta nu mai este decât moartea.

Mi-am petrecut vara aceea pregătindu-mă pentru *Scarface* în Outrigger, un complex rezidenţial uriaş din Malibu Beach, intrând mai adânc în rolul lui Tony şi încercând să-l înţeleg cât mai bine. Nu pot să bag mâna în foc, dar sunt aproape sigur că în apartamentul vecin se turna un film porno. Din când în când auzeam tot felul de sunete ciudate, iar vecinii mei erau întotdeauna îmbrăcaţi sumar, în costumaţii care îţi dădeau câte un indiciu despre demersurile lor cinematografice. Dar eu, în camera mea cu vedere la Oceanul Pacific, mă vedeam cu colegii care se ocupau de garderobă, machiaj şi hairstyling pentru film şi cu toţi voiam să stau de vorbă despre personaj. *Şi cicatricea? De unde o are? Cum arată?* Mi-a venit o idee. Am zis: Vreau o cicatrice care să-i treacă prin sprânceană şi să coboare spre obraz. Mesajul e limpede din prima clipă. *Haos*. Ăsta e Tony Montana. E suficient să-l vezi şi ştii.

M-am apucat de o dietă specială şi de un program de exerciţii fizice, inclusiv meciuri zilnice de racquetball, ca să obţin silueta aceea zveltă, bine lucrată şi de o graţie aparte. M-am antrenat intens cu un tip care era expert în luptele cu cuţitul, iar la accent am lucrat cu un profesor de dicţie, Bob Easton, şi cu colegul meu de platou, Steve „Rocky” Bauer, care era de origine cubaneză şi care-l juca pe Manny. E foarte interesant cum poate accentul să te ajute să construieşti un personaj. N-o să-ţi iasă niciodată un accent autentic dacă trebuie să-l înveţi, dacă n-ai copilărit vorbind

aşa. De Palma a descris *Scarface* ca pe un spectacol de operă, pentru că era o producție imensă, flamboiantă şi exagerată în absolut tot, aşa că am transpus şi asta în felul în care îmi foloseam accentul.

M-au mişcat nefericirea şi sărăcia clasei sociale din care provenea Tony Montana, oamenii marginalizați din rândul cărora s-a ridicat, fiindcă simțeam că de acolo vin şi eu, din cauza moştenirii imigrante şi a copilăriei petrecute în Bronx. Rolul acesta mi-a permis să folosesc amărăciunea clasei sociale din care veneam şi pe care o purtam în mine.

În felul meu, exprimam ce învățasem în cei aproximativ patruzeci şi unu de ani ai mei, în viața pe care o trăisem până atunci, dar transpuneam totul în lumea filmelor. Actorii sunt asemenea pictorilor – nişte pictori săriți de pe fix, care pictează personajele jucate. Asta am fost eu în *Scarface*.

Producția a întâmpinat probleme chiar de la început, când am demarat filmările în Miami, în toamna aceea. Era un grup conservator deranjat de felul în care urma să prezentăm cubanezii în film – aveam să-i exploatăm, să-i ridiculizăm, mesajul avea să fie pro-Castro? –, iar din când în când încercau să ne pună bețe-n roate la filmări. De obicei, când sapi suficient de adânc într-o situație de genul ăsta, afli că la mijloc sunt nişte politicieni care încearcă să demonstreze ceva sau că nu şi-a primit cineva şpaga. Dar n-avea să treacă prea mult timp şi principalul personaj negativ de pe platou aveam să fiu chiar eu.

Într-o zi, am venit la muncă pregătit să joc scena în care Tony Montana agită spiritele într-un restaurant elegant. În timp ce este dat afară dintr-un loc în care probabil n-ar fi trebuit să fie primit de la bun început, îşi dă seama că toată lumea din încăpere îl priveşte cu atenție şi atunci exclamă, cu aplombul lui obişnuit: „Spuneți-i noapte bună ticălosului!” Era esențial ca în scena respectivă eu şi cei din

anturajul meu să fim îmbrăcați în smochinguri, subliniind cât de nelalocul nostru eram în mijlocul înaltei societăți. Sub hainele sofisticate, tot animale sălbatice eram.

Când am intrat în cabină, am văzut hainele care îmi erau deja familiare – cămăşi hawaiiene, costume albe –, însă nu era niciun smoching.

— Cu ce mă îmbrac azi? am întrebat.

Şi mi s-a spus că mergeam pe lookul obişnuit al lui Tony Montana, fiindcă scena fusese mutată în clubul de noapte în care făceau des afaceri Tony şi membrii găştii lui, unde mergeau mereu. Mi-am zis: Scena asta n-are ce căuta aici. Trebuie să aibă loc într-un restaurant de bogătaşi, pe terenul clasei sociale privilegiate. Dacă o jucăm în clubul de noapte, nu mai are impact. Nu mai există contrastul dintre cele două lumi. L-am întrebat pe asistentul de regie de ce fusese mutată şi, bineînțeles, tot la bani se rezuma chestiunea. Voiau să scape de costul uneia dintre locațiile de filmare. Brian depăşise bugetul şi, renunțând la una dintre locații, credea că economiseşte nişte bani.

Am decis să pun piciorul în prag. I-am chemat pe Bregman şi pe Brian la mine în cabină, amândoi fiind, pe bună dreptate, îngrijorați de problema cu banii. Şi, cu tot respectul față de ei, am spus:

— Nu puteți să faceți aşa ceva. Nu asta a scris Oliver. A precizat şi-n indicațiile scenice – trebuie să avem ținute de seară. Nu aşa a fost gândită scena asta. O să-şi piardă semnificația.

Cred c-am vorbit aproape trei sferturi de oră. Când am terminat, m-au privit lung amândoi şi au zis:

— O să intrăm toți în belele.

— Fraților, eu intru mereu în belele, le-am răspuns. Indiferent dacă facem asta sau nu, tot o să fiu de vină pentru ceva. Dar n-avem de ales.

Au luat o decizie înțeleaptă. Au recunoscut că scena trebuie filmată la restaurant. Dar aveam să pierdem o zi de filmare care costa 200 000 de dolari. Şi, uite aşa, a ajuns şi asta o pată pe reputația mea. Bam: e dificil! *Îți vine să crezi ce-a făcut? A refuzat să joace.* Cu toate că am acționat spre binele filmului şi n-am făcut decât să cer respectarea scenariului, studioul nu te iartă niciodată pentru aşa ceva.

Am fost extrem de recunoscător pentru relația minunată pe care o aveam în perioada aceea cu Kathleen Quinlan. Pe Kathleen o cunoscusem la o petrecere ținută la Lee Strasberg acasă; Lee stătea în Central Park West şi îi plăcea ca duminică-seara să adune câțiva oameni şi să vorbească despre muzică, teatru şi artă. Era şi Bob De Niro la petrecerea aceea şi, la un moment dat, am zărit-o pe Kathleen. S-a întors şi s-a uitat la mine. Am privit-o la rândul meu şi asta a fost. Mă lovise drept în moalele capului.

Stăteam lângă Bob pe holul lung din apartamentul lui Lee şi ne uitam la fotografiile şi portretele de pe pereți, cu mari actori, actrițe, regizori şi scenarişti din istoria de secole a teatrului. I-am zis:

— Mi s-a întâmplat ceva incredibil.

Bob, care e întotdeauna tare grijuliu, m-a întrebat:

— Cum adică? Ce ai pățit?

— M-a săgetat o femeie.

— Ah, OK, mi-a răspuns şi a zâmbit.

Cred că-şi dăduse seama că treceam printr-un soi de criză şi că eram tulburat. Om în toată firea, mă purtam ca şi cum trăiam asta pentru prima oară.

Însă, am aflat pe urmă, Kathleen avea iubit, iar femeile care au iubiți sau soți sunt de neatins. Pur şi simplu, nici nu intră în discuție, nu mă apropii de ele. O fi ceva ce ține de moştenirea mea ancestrală, cine ştie? Poate c-aş fi uitat

de ea, dar din când în când participam la nişte lecturi cu un grup de actori, ne întâlneam şi citeam piese sau scenarii care ne interesau. Am mers la una dintre lecturile astea, se citea *Othello* al lui Shakespeare într-un apartament de la demisol, şi am dat cu ochii de Kathleen, care avea rolul Desdemonei. La un moment dat, am ridicat privirea spre geamul îngust de la nivelul străzii şi l-am văzut pe iubitul ei, stătea pe vine afară, pe trotuar, şi încerca să se uite înăuntru. Am avut sentimentul că îi dădea târcoale, protector, ca şi cum s-ar fi temut că avea să se repeadă cineva şi să-i fure frumoasa iubită.

Norocul a făcut ca ei doi să se despartă, în cele din urmă. Lucram la *Scarface* când am aflat de la tovarăşul meu Rocky Bauer, care ştia de la Melanie Griffith, cu care era căsătorit pe atunci. Mi-a zis:

— Ştiu pe cineva care te place, o tipă, Kathleen.

Din păcate, eu eram atunci cu altcineva, aveam o relație la distanță, însă nu mergea grozav şi, în timp, s-a destrămat.

Eu şi Kathleen am început să ne vedem, însă fără ca lucrurile să devină prea serioase. Ea era din altă lume, din Mill Valley, un oraş superb de lângă San Francisco, şi, cu toate că era o actriță grozavă, era pasionată şi de gimnastică, şi de caiac-canoe. Poate că tocmai faptul că nu era dedicată întru totul vocației pentru actorie îi conferea o aură interesantă. I se ofereau roluri mari, în filme importante, iar ea le refuza şi apoi erau acceptate de alte actrițe faimoase. Kathleen voia s-o ia pe alt drum. Cât de minunată era! M-a fermecat în rolul din *I Never Promised You a Rose Garden*. Dacă l-ai văzut, ştii despre ce vorbesc.

După vreo două luni de întâlniri, am invitat-o într-o seară la cină, la hotelul Beverly Wilshire, unde locuiam în timpul filmărilor la *Scarface*, ca să fiu mai aproape de platou. Am stat de vorbă mult în seara aceea, Kathleen mi-a povestit câte ceva din viața ei, mi s-a dezvăluit într-un mod mai

intim şi, mai mult decât oricând, mi-a spus lucruri care m-au ajutat s-o cunosc cu adevărat. Mi-a vorbit despre viaţa şi despre sentimentele ei într-un fel care m-a ajutat să înţeleg ceea ce simţisem, intuitiv, prima oară când o văzusem. Şi atunci s-a întâmplat: trăsnetul a lovit din nou. Vreo două luni îmi luase să-mi vină mintea la cap. Din momentul acela, am fost împreună. Şi am rămas împreună doi ani, uniţi într-o relaţie cu multă iubire.

În Kathleen mi-am găsit alinarea cât am lucrat la *Scarface*. Era o încântare să mă-ntorc acasă în fiecare seară şi să mă aştepte fiinţa iubită, să-mi povestească ce-a făcut în ziua aceea, la ce a lucrat, cu cine a stat de vorbă, cu ce s-a necăjit. Mă ajuta enorm, aşa reuşeam să mă desprind de propria muncă, de locul sumbru în care mă purta *Scarface*, de zilele petrecute sub povara personajului aceluia dement, a fumului, a sângelui şi a mitralierei extrem de grea. Am rămas împreună şi după ce am terminat eu filmul. Ba chiar am făcut o excursie în Europa, unde ne-am deplasat de colo-colo cu o dubiţă, aproape ca autostopiştii. A fost o vacanţă extraordinară, totul părea atât de simplu, atât de liber, atât de pur. Era o parteneră grozavă de călătorie, s-a ocupat de multe lucruri pe care eu nu eram şi nici acum nu sunt în stare să le fac. Şi locuiam împreună, lucru care era o eliberare, într-un fel. Era uşor şi plăcut să trăim împreună.

În perioada pe care am petrecut-o alături de Kathleen m-am apropiat de viaţa de om căsătorit mai mult decât oricând altcândva în viaţa mea. Dar am ezitat întotdeauna să mă însor. Cred că pur şi simplu nu vedeam cu ce ar fi putut ajuta. Nu voiam decât să evit ce credeam, la vremea aceea, că este inevitabil: să păşesc pe un drum care ducea spre suferinţă.

Îi mulţumesc lui Dumnezeu că şi acum îmi este prietenă Kathleen, ţin nespus de mult la ea. Însă n-a fost uşor să

refuz căsătoria cu femeia pe care o iubeam. Ea a ştiut ce vrea şi a şi obţinut ce şi-a dorit, însă cu altcineva. M-a durut când a plecat şi am purtat durerea aceea în mine ani întregi.

Am filmat *Scarface* între stagiunile în care am jucat în *American Buffalo*, de David Mamet. Vreo doi ani am jucat sporadic în spectacolul *off Broadway* pus în scenă la Circle in the Square, unde a avut şi premiera, în 1981. Îl jucaserăm pe o scenă rotundă, înconjurată din toate părţile de public, dar acum voiam să pornim într-un turneu prin San Francisco, Washington, Boston şi Londra, unde erau teatre cu proscenium. Ceea ce însemna că aveam nevoie şi de un teatru cu proscenium în care să repetăm, iar asta nu se găseşte uşor în New York. Dar în 1983, chiar înainte să apară *Scarface*, am primit şansa de a juca la teatrul Booth, o clădire splendidă în care se jucau spectacole de Broadway.

La vremea aceea nu citeam cronicile, dar, cât am jucat spectacolul în centru, feedbackul era de cele mai multe ori pozitiv, iar când am ajuns pe Broadway reacţiile nu mai erau la fel de entuziaste. Cumva, se crease impresia că folosim Broadway-ul ca pe o etapă intermediară în drumul nostru spre un turneu mai mare şi că eu jucam numai de dragul banilor. Acestea erau doar două dintre numeroasele presupuneri greşite făcute pe seama spectacolului. Dar, ca să nu încapă discuţii, primeam salariul minim pe economie, ca să pot juca în doar şase reprezentanţii pe săptămână, nu opt, cum ar fi trebuit în mod normal[50].

---

[50] *Equity minimum* în limba engleză, echivalentul în linii mari al salariului minim pe economie, aşa cum e cunoscut în spaţiul românesc, se referă aici la nivelul salariilor actorilor. Este negociat colectiv şi condiţiile pot varia, în funcţie de dimensiunea teatrului, de buget, de numărul de reprezentaţii sau de ore lucrate pe săptămână ş.a.m.d.

Mulți îl criticau vehement şi pe partenerul meu de scenă, dragul, mult iubitul meu prieten Jimmy Hayden, a cărui interpretare era cu totul ieşită din comun. Jimmy a fost un mare actor şi un puşti tare frumos. Avea douăzeci şi ceva de ani şi era singur pe lume, dar eu țineam la el ca şi cum aveam o legătură de sânge. Jimmy era dependent de heroină. Dar era extrem de înzestrat. Era chipeş şi avea talent. Avea tot. Am cunoscut mulți oameni asemănători de-a lungul vieții, oameni care sunt deopotrivă atinşi de geniu şi de un soi de delir. Sunt teribil de vulnerabili.

Spectacolul *American Buffalo* părea creat ca să-l pună în valoare pe Jimmy – nu puteai păşi în sala de teatru fără să-ți atragă atenția. În timpul stagiunii de pe Broadway, l-am pierdut pe Jimmy, a murit de o supradoză. Şi ăsta era un lucru pe care îl mai văzusem. Sigur că ne-a frânt inimile, şi astăzi mă doare. Când eşti atât de apropiat de cineva şi conştientizezi pierderea, suferi enorm şi nu ai ce face, nu ai ce spune. Jimmy putea să ajungă departe, eram cu toții convinşi de asta.

Am reuşit, totuşi, să mergem cu spectacolul la Londra, fără Jimmy – în locul lui a venit Bruce MacVittie, un actor şi un prieten extraordinar. Ne aflam de câteva săptămâni în Londra şi jucam spectacolul. Într-o seară, în timpul primului act, în care stăteam de vorbă despre jaful pe care îl plănuiam, a apărut o tipă pe interval. Era un pic cherchelită şi a venit fix până lângă avanscenă, s-a uitat la noi şi a ridicat mâna în care ținea o țigară. Cu un puternic accent *cockney*, m-a întrebat:

— Ai un foc?

Fără să ieşim din personaje şi fără să ezităm o clipă, ne-am răstit la ea:

— Alo, nu vezi că lucrăm? Avem treabă, încercăm să plănuim o spargere. Vezi că ne-ntrerupi, cucoană!

În clipa aceea, m-am întrebat: Ăsta e sofisticatul teatru londonez despre care am auzit toată viața? Însă au venit imediat cei de la pază, au luat-o de braț şi au condus-o afară.

Uneori, publicul nu-şi dă seama imediat ce vede, oamenii au nevoie de timp ca să asimileze ce se întâmplă pe scenă. Asta am învățat din *American Buffalo*, dar şi din *Scarface*. În momentul lansării, *Scarface* a fost un eşec total – nu comercial, ci critic. Artistic. Spiritual.

La premiera din New York, spectatorii chiar au ieşit din sală înainte de final. Am mers de la o reprezentație cu *American Buffalo* direct la *after-party*-ul pentru *Scarface*, care se ținea la Sardi's. Persoana care pregătise lista de invitați n-o gândise prea bine, fiindcă erau acolo o grămadă de oameni eleganți, din lumea bună, şi arătau cu toții ca nişte zombie. Cum am ajuns, m-a abordat Liza Minelli. Nici măcar nu văzuse încă filmul – venise doar la petrecere –, dar mi-a zis:

— Oamenii ăştia tocmai ți-au văzut filmul. Ce dracu' le-ai făcut?

— Eu sunt doar actor, Liza. Asta să-i întrebi p-ăia cu ştiința.

M-am strecurat în spatele localului împreună cu Charlie şi din mulțimea de figuri reci şi aspre s-a desprins Eddie Murphy, cu zâmbetul lui larg. A venit imediat la mine şi mi-a zis:

— Al, a fost fantastic!

Şi m-a îmbrățişat. Cred că era singura persoană de la petrecerea aceea care înțelesese şi apreciase filmul.

Noi, cei care lucraserăm la *Scarface*, am fost la pământ zile întregi. Oliver Stone văzuse filmul singur, mersese la un cinematograf din Times Square, printre „civili", şi mi-a povestit, entuziasmat la culme de reacția publicului:

— Tu ştii ce se-ntâmplă, Al? E anarhie! Dansau oamenii pe culoar, printre scaune.

El părea să se fi aşteptat la reacţii extreme, dar lui Brian De Palma i-a fost foarte greu, la fel şi lui Marty Bregman. Eu eram uluit. Mă întrebam neîncetat: De ce stârneşte reacţiile astea? Săptămâni la rând, m-au căutat unii dintre cei mai mari regizori din lume – până şi Lumet –, ca să mă dojenească pentru un film atât de prost. Miloš Forman mi-a zis:

— Ai făcut *După-amiază de câine* şi dup-aia te-ai băgat într-un film ca ăsta? Cum ai putut să faci aşa ceva?

Warren Beatty a fost mai blând, mi-a zis doar:

— Să ştii că şi noi am avut un început mai dificil cu *Bonnie şi Clyde*. Ai răbdare, Al, trebuie un pic de timp.

A avut dreptate.

Când crezi cu tărie în ceva, uneori e mai uşor să suporţi criticile. Se mai întâmplă şi asta când faci filme. Unele se dovedesc controversate şi sunt aspru condamnate de o parte din public, iar eu nu reuşesc deloc să înţeleg de ce anumite filme rezistă în timp şi apucă să mai trăiască o a doua viaţă. Nu văzusem scris negru pe alb, cu litere mari, îngroşate, într-un titlu de ziar, că PACINO EŞUEAZĂ LAMENTABIL ÎN SCARFACE, până în clipa în care mi-a înmânat un ziar o cucoană entuziasmată că mă găsise în culise, după o reprezentaţie *American Buffalo*. Voia un autograf şi asta găsise la îndemână. Sincer, dacă nici un titlu ca ăsta nu te face harcea-parcea, chiar nu ştiu ce te-ar putea afecta. Dar femeii nu-i păsa nici cât negru sub unghie de cronică. Ea vedea viitorul.

Şi eu, şi Rocky Bauer am fost nominalizaţi la Globul de Aur, însă *Scarface* nu a fost luat în considerare pentru Premiile Oscar. Nu am cuvinte să descriu munca remarcabilă a lui Brian De Palma, cum a gândit filmul de la bun început, cum i-a conferit un dinamism şi o anvergură

extraordinare. S-a depăşit pe sine. Nu am să pricep niciodată de ce n-a fost premiat pentru filmul ăsta. Când au fost anunțate nominalizările la Oscar, eu jucam în *American Buffalo* în San Francisco, la Teatrul Curran, şi aveam polițişti călare care veneau în fața teatrului ca să stăpânească mulțimea care aştepta acolo după fiecare reprezentație. În ziua respectivă, când n-a apărut şi nominalizarea mea sau a oricăruia dintre cei care lucraseră la *Scarface*, după reprezentația de la matineu a venit un grup de fani. Oamenii au reuşit să treacă de polițişti şi mi-au dăruit un Oscar artizanal, făcut de ei, ca să compenseze ceea ce considerau a fi o omisiune nedreaptă. Arăta exact ca un Oscar adevărat, numai că era mai mare. Mi s-a părut un premiu absolut grozav, un trofeu primit chiar de la spectatori, aşa că l-am păstrat, îl am şi azi.

Nu ştiu de ce au fost surprinşi oamenii implicați în producție de faptul că *Scarface* n-a fost privit cu ochi buni în industrie din prima clipă. Era o condamnare fățişă a societății din anii 1980 şi se ridica împotriva stării de fapt – împotriva campaniei antidrog a lui Nancy Reagan, „Just Say No”[51], şi împotriva sistemului. Şi cu siguranță ieşea din şablonul hollywoodian de la vremea aceea.

Cu timpul, *Scarface* avea să fie apreciat de generația hip-hop, care a simțit o afinitate față de mitologia lui Tony Montana şi i-a conferit credibilitate. Să nu uităm că Tony a pornit spre soare, asemenea lui Icar, şi a zburat tot mai sus şi mai sus, până când a izbucnit în flăcări. Rapperii şi fanii lor au adoptat filmul. L-au înțeles şi au sesizat metafora. Şi-au dat seama că este o parabolă, o poveste despre felul în care priveşti lumea atunci când înveți de mic că viețile umane sunt ieftine şi dispensabile. Ei au fost elementul

[51] „Spune NU drogurilor”, în limba engleză în original.

catalizator şi rampa de lansare prin care filmul a cunoscut, în sfârşit, succesul. Odată ce le-a plăcut lor, a început să-l aprecieze lumea întreagă.

Oameni din toate clasele sociale au început să descopere *Scarface*. Unii erau săraci, alţii făceau parte din elită – puşti de la marile universităţi, puşcăriaşi şi atleţi profesionişti. Filmul a devenit parte din contracultură. Legenda lui Tony Montana s-a răspândit pe tot globul. Tony le dădea voie oamenilor să evadeze din ei înşişi şi din vieţile lor – evadează din rutină, evadează din viaţa pe care îţi spun alţii cum să ţi-o trăieşti. Traiectoria asta are, parcă, ceva înduioşător. De aceea oamenii care chiar vin din lumea pe care o zugrăveşte filmul, cei care chiar au păşit pe drumul acela, au rezonat cu povestea. Ei au făcut distincţia între glumă şi dramă.

În 2018, când s-au împlinit treizeci şi cinci de ani de la lansarea filmului *Scarface*, am făcut o mare reuniune la Beacon Theatre din Manhattan. A fost ultima oară când l-am văzut pe Marty Bregman, care avea nouăzeci şi doi de ani şi care mergea într-un căruţ cu rotile; a murit câteva săptămâni mai târziu. S-au vândut şi bilete pentru public – s-au epuizat, au venit mii de oameni; cei mai mulţi dintre ei văzuseră deja filmul, dar nu pe marele ecran. Eu mi-am invitat şi câţiva prieteni care ştiam că nu sunt mari fani ai filmului. Îi iubesc mult, îi admir şi-i respect şi-mi sunt în continuare prieteni. Le-am spus simplu, fără să fac mare tam-tam:

— Aş vrea să-l vedeţi din public, printre oameni. Uitaţi-vă la film, atât. De dragul meu.

Când a început să ruleze *Scarface* pe ecranul acela uriaş, elegant, a fost ca o explozie solară. Era magnific, era spectaculos, era tot mai uluitor cu fiecare scenă. Până şi Brian De Palma l-a simţit mai intens. Atenţie, prietenii mei cărora nu le plăcuse înainte n-au ieşit din sală spunând că *Scarface* e cel mai bun film din istorie. Dar au înţeles că are

o bogăție aparte. Au acceptat esența acelei poveşti, iar eu fusesem convins c-o vor face odată ce-l văd cu public. Aşa au putut să înțeleagă unde se nasc râsetele, unde sunt nuanțele şi unde este drama. *Aha, deci asta înseamnă chestia aia*. Într-un fel, publicul juca rolul unei subtitrări, le oferea cheia limbajului ascuns al filmului.

Scarface a rămas până în ziua de azi cel mai mare film pe care l-am făcut vreodată. Încă trăiesc din drepturile de autor. Sau, în fine, aş putea trăi, dacă aş duce o viață de om normal. Dar ajută, hai să zicem aşa.

Cred că, dacă ar fi relansat mâine, *Scarface* ar stârni aceeaşi reacție, aceleaşi controverse. Fiindcă e un film al dracului de dificil. Asta-i tot.

9

S-A TERMINAT

Eram la pământ. Cariera mea în cinematografie se încheiase. Tot ce realizasem, rol după rol, dispăruse, se risipise în doar câțiva ani. Cu fiecare nou eşec, simțeam încă o greutate imensă ce-mi apăsa pe piept. Am început să pun la îndoială însăşi esența muncii mele şi motivul pentru care jucam. Mă simțeam prizonier, secătuit din punct de vedere creativ, rupt de orice legătură cu motivația care mă împinsese să devin actor.

Aşa că m-am oprit. Fără să anunț din timp, fără să dau vreo declarație. Pur şi simplu, nu am mai acceptat roluri în filme. Nu-mi păsa. Mi-am zis: N-are nimic. Tot am o mulțime de lucruri pentru care să fiu recunoscător. Am New Yorkul. Am prietenii aproape. Pot să citesc piese cât e ziua de lungă şi pot să aleg ce voi face mai departe. Dar în ceea ce privea filmele – se terminase.

Am făcut câteva greşeli când m-am lăsat de filme. Una dintre ele a fost să cred că mă pot întoarce când vreau eu. Dar oamenii sunt pregătiți să-şi continue viața fără tine mult mai rapid decât crezi tu. Dacă te consideră ieşit din joc, chiar ai ieşit din joc – şi cu atât mai mult cu cât pare că nu-ți pasă dacă te poți întoarce.

Chiar înainte să mă retrag, am filmat *Revoluția*, în Anglia. Mă trezeam în fiecare dimineață într-o fermă din Norfolk. Mă aflam la sute de kilometri distanță de Londra şi foarte departe de orice loc în care mă simțeam acasă. Nu era nimic luxos, o căsuță trecută prin viață, în Anglia rurală. La fiecare pas, mă saluta parchetul care scârțâia. O grămadă de mobilă la mâna a doua. Dar şi asta are farmecul ei. Îmi plăcea că atunci când mă trezeam mă întâmpinau lumina soarelui şi zgomotele animalelor de la fermă. Cai, vaci. Nişte gâşte nenorocite. Dar mai ales cai şi vaci.

Venisem aici ca să evadez. Primirea pe care o avusese *Scarface* nu-mi prea priise, apoi urmase despărțirea de Kathleen, care fusese extrem de dureroasă pentru amândoi. Aveam nevoie de ceva care să mă poarte cât mai departe de toate astea – existau câteva variante de proiecte, iar filmul din Anglia chiar îmi oferea ocazia unui soi de perioadă sabatică. Eram deja hotărât că nu voi mai rămâne mult în industrie.

Nu ştiu ce n-a funcționat în *Revoluția*. Uneori, chiar motivele cele mai evidente constituie explicația. Trebuie să

recunosc, îmi plăcea regizorul, Hugh Hudson, cineastul britanic care tocmai câştigase un Oscar pentru *Carele de foc*. Era un tip foarte persuasiv şi m-a convins să mă implic în proiect. Filmul avea să spună povestea unui bărbat dintr-o bucată, care a avut o viaţă grea şi care ajunge în New York cu fiul lui chiar în ziua în care America îşi declară independenţa faţă de Marea Britanie. Hudson promisese că va reda viaţa colonială într-un mod realist, fără sentimentalisme, şi am purtat lungi discuţii cu Charlie pe marginea scenariului, care m-a încurajat să fac filmul.

Hugh era genul de artist care făcea ce voia el să facă. Încă era sub influenţa euforiei pot-să-fac-orice şi a avut pretenţii enorme de la echipa cu care lucra, transformând umila piaţă din centrul unui orăşel din Norfolk în Wall Street-ul anului 1776 ori construind o întreagă tabără militară în Anglia rurală. Costurile presupuneau un efort financiar uriaş din partea Goldcrest Films, studioul britanic care plătea pentru tot, iar Hugh m-a muncit şi pe mine zdravăn, mă punea să alerg după căruţe trase de cai, să împing tot soiul de utilaje grele şi să-l car pe umeri ore întregi pe tânărul actor care juca rolul fiului meu.

Când au pregătit, într-un final, o variantă brută a filmului şi mi-au arătat-o, am zis:

— Hugh, încă nu-i gata. Are potenţial să iasă un film extraordinar, dar dacă îl lansezi aşa cum e acum n-o să fie bine.

A părut să înţeleagă că trebuiau făcute nişte schimbări şi chiar am vorbit că mergea adăugată şi mai multă naraţiune din *voice-over*, însă nu i s-a mai acordat prea mult timp. Warner Bros voia ca filmul să fie lansat în decembrie, ca să poată fi luat în considerare pentru Premiile Oscar. Studioul pregătise o campanie de promovare care miza mult pe faima mea de la momentul acela. Au vândut *Revoluţia* scoţându-mă pe mine în faţă. Dacă te uitai la afiş, nu vedeai decât

figura mea, cu o expresie pierdută, aproape traumatizată. Când am dat prima oară cu ochii de el, mi-am spus: Dar nu ăsta e filmul, pur şi simplu nu despre asta e. Din păcate, s-a dovedit a fi un dezastru.

Revoluția nu numai că m-a scos pe mine din industria filmului, dar a afectat şi cariera unui regizor excepțional. Hugh Hudson era un artist talentat, dar îi îndepărta pe cei din jur cu dogmatismul lui, iar, când filmul s-a dovedit a fi un fiasco, industria a aruncat vina asupra lui. Din momentul acela, s-a zbătut mult pe plan profesional. Eşecul de atunci ne-a urmărit pe amândoi multă vreme, iar celor de la Goldcrest Films le-a creat mari probleme financiare.

Vreme de douăzeci de ani după lansarea *Revoluției*, Hugh Hudson şi cu mine am continuat să colaborăm, găsind întruna modalități de a lucra la filmul nostru, completându-l cu ceea ce simțeam că lipseşte, tăind acolo unde se putea. Am strâns amândoi bani, iar eu mi-am cooptat câțiva prieteni, care au scris narațiunea pentru *voice-over*. După ce s-a stins Hugh, a avut loc o proiecție specială a noii variante a filmului, intitulată *Revolution: Revisited*[52], la Aero Theatre, din Santa Monica, şi au participat cam două sute de persoane. Când vedeai filmul pe un ecran atât de mare şi într-o sală cu o asemenea acustică, simțeai că era opera unui mare regizor care voise să creeze ceva magic. Schimbările făceau ca *Revolution: Revisited* să fie un film mai tolerabil şi îi confereau o anumită profunzime pe care publicul nu a simțit-o acum patruzeci de ani, şi totul se datora narării din *voice-over* şi faptului că tăiaserăm câteva secvențe. Noua versiune arăta grozav pe ecranul uriaş, splendid de la Aero.

---

[52] *Revoluția: Ediție revizuită*, în limba engleză în original.

Astea sunt piedicile de care te loveşti uneori în domeniul nostru. Asta e frânghia pe care mergi, sus de tot, suspendat. E riscant să trăieşti aşa – când îţi asumi riscuri, poţi să cazi. Şi atunci trebuie să decizi dacă mai vrei să te ridici sau nu.

Aveam sentimentul că, de câte ori aduc ceva în faţa publicului, în faţa lumii comerciale, sunt judecat şi criticat. Mă simţeam pierdut în universul acela. Aşa c-am încercat să rămân în zona mea de confort, să mă concentrez asupra proiectelor pe care le creasem la Actors Studio şi care îmi făceau plăcere. Aveam în continuare nevoie să experimentez, aşa că am început să înregistrez proiectele astea – filmam lucrurile care îmi plăceau, care trezeau sentimente puternice în mine. Era o modalitate de a mă ancora în muncă şi de a mă întoarce la esenţa actoriei. Însă puteam face filmele astea fără să fiu pulverizat de critici doar dacă mă ocupam de ele în particular.

Îmi mai spunea câte cineva:

— Nu cheltui din banii tăi ca să-ţi faci propriile filme. Asta-i regula numărul unu: nu te droga din marfa ta.[53]

Unii ar alege abordarea precaută, aşa sunt construiţi. Însă Marty Bregman mi-a dat unul dintre cele mai bune sfaturi pe care le-am primit vreodată:

— Nu te duci la bogaţi ca să faci asta, te duci la săraci.

Nu iei ideile cele mai complexe şi mai dificil de lucrat, cele pe care încă te chinui şi tu să ţi le limpezeşti, mâncărimea de care încă încerci să scapi, şi le pui într-un film pentru care eşti plătit cu milioane de dolari. Dimpotrivă, le ţii departe de aşteptări şi de critici, le pui într-un plic pe care scrii MOŞTENIRE PENTRU POSTERITATE şi speri că într-o bună zi îl va găsi cineva, îl va deschide şi va vedea ce-i

---

[53] Referire la o sintagmă celebră din *Scarface*, „Don't get high on your own supply" (în limba engleză în original), fiind vorba despre una dintre regulile de bază ale traficanţilor de droguri.

înăuntru. Dacă îți pui propriii bani la bătaie, ajungi falit. Mi-a zis odată un prieten:

— Ce Dumnezeu faci, Al? Te transformi într-o vedetă de filme *off-off Broadway*. E un oximoron.

Dar nu conta. Dacă eram pictor, ăsta putea fi unul dintre nenumăratele mele crochiuri, un fel de exercițiu din care învățam elementele de bază ale cinematografiei pe care nu le învățasem ca actor. Sunt prea bătrân ca să merg la şcoală să învăț cum se fac filmele, iar la facultate sigur n-o să mă înscriu – n-am nevoie de diplomă. Doar mă joc cu ideile, nu am de gând să urc cu ele pe scena principală. De fapt, nu le urc pe nicio scenă. E doar un debuşeu personal.

Uneori trebuie, pur şi simplu, să lucrezi cât mai departe de presiunea lumii comerciale şi de pretențiile primelor weekenduri la box-office, pe care nu le pricep deloc. Dar mă întreb uneori, pe măsură ce îmbătrânesc: Câte iluzii am? Aveam eu şi Charlie o vorbă, că, atunci când te coboară în groapă, iluziile cu care ai trăit ies din cutia de lemn în care ai fost băgat, plutesc deasupra pietrei tale funerare şi apoi se evaporă, dispărând în nori. Ele mor ultimele.

Când m-am retras din industria filmelor comerciale, m-am întors la piesele şi la ideile care îmi stârniseră interesul cu mult înaintea incursiunii mele în Hollywood. *The Local Stigmatic*, o piesă într-un act scrisă de Heathcote Williams, mă fascina încă din tinerețe. Acum, ajuns la vârsta a doua, mi-a amintit de zilele acelea boeme, de însuşi etosul lumii care mă inspirase în adolescență, când făceam primii paşi în Village. Nu-mi dădusem seama cât de mult mă influențase la momentul respectiv, în perioada petrecută la Living Theatre sau în alte spații dedicate teatrului, iar acum voiam s-o redescopăr şi s-o joc, în sfârşit.

Williams avea doar douăzeci şi unu de ani când a scris-o. Cruzimea dialogului şi felul impetuos în care alătura

cuvintele mă marcaseră: „Faima este prima ocară, fiindcă Dumnezeu ştie cine eşti. Dumnezeu ştie cine eşti TU?” Acțiunea piesei este foarte simplă: doi nihilişti dependenți de jocuri de noroc, care pariază pe curse de câini, intră într-un bar şi întâlnesc o vedetă, un actor pe care îl recunosc imediat. După o conversație uşurică şi multe replici amuzante, pornesc să-l conducă pe actor spre casă, iar energia dintre ei se schimbă, devine primejdioasă. Unul dintre bărbați are un monolog în care susține că actorul l-a văzut pe stradă şi s-a prefăcut că nu-l recunoaşte. Cei doi îl îmbrâncesc, apoi încep să-i care picioare şi, deşi nu-l omoară, îl însemnează tăindu-l pe față. Semnul pe care i-l lasă este simbolic – e felul în care spun ei: Am fost aici, existăm.

The Local Stigmatic este o poveste despre identitate şi invidie. Este despre aceia dintre noi care simt nevoia să fie văzuți şi despre invidia pe care o poate stârni nevoia aceasta. Heathcote a adus în discuție ce stârneşte nevoia asta în anumiți oameni, care simt că trăiesc la periferia societății. Era doar un puşti când a scris-o, dar a reuşit să înțeleagă şi să redea extrem de bine lucrul ăsta. Asemenea idei sunt greu acceptate de public.

Am văzut o punere în scenă a piesei *The Local Stigmatic* înainte să fi jucat în vreun film. Am citit-o înainte să joc pentru prima oară pe Broadway. Când am jucat-o pe scenă, după ce am câştigat primul meu premiu Tony, nu am reuşit să transmitem mesajul piesei. Publicul a avut o reacție extrem de negativă. Cred că dacă s-ar fi apucat să strângă semnături, ar fi reuşit să ne izgonească din New York. Însă marele Jon Voight a văzut spectacolul şi ne-a dat o mie de dolari, ca să-l mai jucăm încă o săptămână. Tocmai devenise o mare vedetă, iar pentru mine a devenit un bun, tare bun prieten. Aşadar, am ştiut că trebuie să fac un film

după *The Local Stigmatic*. Toate lucrurile despre care vorbea piesa aceea se transformau în realitate.

Heathcote, cu care m-am împrietenit, era un intelectual plin de viață, feroce, absolvent de Oxford, un poet şi pictor minunat, iar în ceea ce privea politica – un anarhist convins. Pentru mine, era un fel de Cliffy britanic. Îi plăcea la nebunie să facă numere de magie. Locuia într-o casă în copac şi avea o relație cu modelul Jean Shrimpton. Ne-am plimbat împreună pe străzile din Londra, în timp ce el căra două pungi de cumpărături pline cu te miri ce. Eram împreună într-un restaurant nonconformist când, în timp ce ne aşezam să bem un ceai, ne-am întâlnit cu Rudolf Nuriev, poate cel mai mare balerin din istorie, care ne-a spus cât de mult îi plăcuse *Scarface*. Mi-a prins bine să aud asta. Complimentul lui m-a ținut pe linia de plutire pe toată durata şederii mele în Anglia.

Câțiva ani mai târziu, Heathcote m-a ajutat cu filmul *Avocatul diavolului*. A scris replici pentru rolul meu, al Diavolului, replici ca cea pe care o am când vorbesc despre avocați şi directorii fondurilor de investiții private: „Toți sunt gata să i-o tragă fostei planete a lui Dumnezeu şi pe urmă să se lingă pe degete, ca să fie curate atunci când se aşază la tastatura nouă a calculatorului, să-şi calculeze totalul orelor facturabile”. Am mers cu replica asta la Hollywood şi, ia ghici? Le-a plăcut de n-au mai putut. Pe urmă, Heathcote a vrut să apară pe generic – doar să fie pomenit, nu printre scenariştii principali, bineînțeles, dar studioului îi era imposibil s-o facă. Aşa că l-am plătit din buzunarul meu, lucru care n-a fost imposibil şi a meritat fiecare bănuț.

Am filmat *The Local Stigmatic* în Atlanta, pe parcursul câtorva săptămâni, cu David Wheeler ca regizor şi cu mine, Paul Guilfoyle, Joe Maher şi Michael Higgins ca actori principali. Când am terminat, le-am arătat filmul unor oameni pe care îi admiram. Am organizat în Londra o cină la

care am invitat un grup grozav de artişti şi oameni de cultură. Am adus la aceeaşi masă persoane precum Tom Stoppard şi David Hare. Harold Pinter văzuse deja filmul de două ori; el şedea în capul mesei, iar când voia să ni se adreseze suna dintr-un clopoţel şi toată lumea tăcea. Ne-a spus:

— Câteodată, rar, vedem ceva diferit. Întâlnim arta într-un film.

Am încremenit, uluit. Heathcote era şi el de faţă, se juca întruna cu o monedă şi nu privea pe nimeni în ochi, făcea pe geniul stingher. Se spunea despre el c-ar fi fost unul dintre discipolii lui Pinter, dar să se afle în aceeaşi încăpere cu idolul lui literar – presupun că era copleşit.

I-am arătat filmul şi lui Elaine May, marea actriţă şi cineastă, care mi-a zis:

— Mi-a plăcut foarte mult. Dar să nu ieşi niciodată în faţa publicului cu filmul ăsta. Tu nu ştii cât de faimos eşti. Nu-ţi înţelegi faima şi nu pricepi cum funcţionează. Trebuie să fii conştient de ea.

Şi avea dreptate. Eşti prea cunoscut pentru genul ăsta de proiect. Trebuie să ai grijă, altfel o să sperii oamenii. Nu duce filmul ăsta în cinematografe.

I l-am arătat lui Jonas Mekas, impresarul pentru filme independente din centrul Manhattanului, care a proiectat *The Local Stigmatic* la Anthology Film Archive şi mi-a spus, cu un oarecare optimism, c-o să câştig un Oscar cu el. L-am tot sunat pe Andrew Sarris, criticul de film de la *The Village Voice*, l-am tot chemat să-l vadă. Până la urmă, mi-a zis:

— Nu mă mai agasa, Al! L-am văzut deja de trei ori. Ţi-am spus părerea mea. Lansează-l odată public şi gata!

Încercam să prind încredere ca să-l proiectez în faţa unui public mai mare. N-am făcut-o niciodată.

Am ajuns la concluzia că, atunci când fac filme după sufletul meu, nu vine nimeni să le vadă. Influenţele

avangardiste cu care am crescut n-au dispărut din mintea mea. Când sunt lăsat să fac ce vreau, ele ies la suprafață, pur şi simplu. E un defect. Oamenii intră în sala de cinema cu nişte aşteptări şi pleacă furioşi. *The Local Stigmatic* ne reprezintă, pe mine şi viziunea mea, într-o concentrație mult prea mare. E ca o băutură cu 75% alcool – pentru unii, e cam tare.

Înainte să lucrez la propriul proiect, mă durea în cot cum se fac filmele. Eram doar actor. Cum spunea un prieten de-ai mei: „Doar încerc să evadez din showbusiness”.[54] Din fericire, câțiva parteneri şi colaboratori minunați mi-au auzit strigătele după ajutor şi mi s-au alăturat în cruciada asta nebunească. Am căpătat o afecțiune şi un respect deosebit pentru editorii şi experții în montaj de film, după ce am fost martorul puterii lor transformatoare: când un film scârțâie, i se dă o nouă formă şi prinde dintr-odată viață.

Iar la montajul filmului *The Local Stigmatic* am muncit la nesfârşit. Lucram cu peliculă de 16 milimetri la mese de montaj Steenbeck. Aşteptam mereu să fie copiate înregistrările sau încărcate în aparat. Tot pierzând vremea prin clădirea Brill[55] şi hoinărind prin celelalte săli de montaj, am cunoscut mari artişti ai cinematografiei, ca Skip Lievsay, omul de încredere al lui Martin Scorsese, care se

---

[54] În original, *break out of*, „a evada”. Joc de cuvinte legat de expresia consacrată *break into showbusiness*, care are sensul de „a pătrunde/ a avea succes în showbusiness”.

[55] Clădire de birouri aflată în Manhattan, la intersecția dintre Broadway şi Forty-Ninth Street; a găzduit numeroase birouri şi studiouri de înregistrare din industria muzicală, devenind faimoasă pentru faptul că aici au fost înregistrate multe hituri. În anii ’60 era considerată punctul central al industriei muzicale americane.

ocupa de sunet în filmele lui, şi compozitorii Howard Shore şi Elmer Bernstein, laureaţi ai Premiilor Oscar, care păreau să fi scris jumătate din coloanele sonore de la Hollywood.

Apoi, într-o zi, când eram iarăşi în vizită prin cabina de montaj a altcuiva, l-am auzit. Am auzit râsul pe care îl ştiam de pe platoul *Naşului*, când trebuia să ne convingem singuri că nu ne aruncăm carierele pe apa sâmbetei. Am zărit zâmbetul care mă asigurase de-a lungul acelor probe nesfârşite că eram în siguranţă şi că cineva mă va proteja, ochii aceia care mă văzuseră şi mă cunoscuseră. Era Diane Keaton, care lucra şi ea la propriul film.

Întotdeauna mi-au plăcut femeile, dar, încă de când eram mic de tot, am fost timid în preajma lor. Nu le fac curte. Nu alerg după ele. Femeile ori te plac, ori nu, iar dacă nu fac ele primul pas spre mine ezit să încerc să le atrag atenţia în vreun fel. Însă, de data asta, cu Diane era altfel. Avuseserăm mereu o conexiune. Înţelegea cum văd eu viaţa şi e nespus de reconfortant să ai alături un om care te înţelege. Aşa că am făcut primul pas. Am ieşit împreună, ca amici, iar după vreo două luni am hotărât să ne dedicăm unei relaţii. Am găsit un ritm şi o temperatură care erau numai bune.

Diane lucra mult la vremea aceea, făcea filme extrem de bine vândute. Când a jucat în *Baby Boom*, a dat lovitura. Nu mă deranja şi nici nu mă intimida că partenera mea avea mai mult succes decât mine. Nu prea-mi doream să intru din nou în industrie sau să-mi schimb abordarea în legătură cu actoria. Însă îmi doream ca Diane să găsească bucurie în munca ei, şi chiar găsea. Ea pleca la vreo filmare, vreme de câteva săptămâni; eu stăteam acasă şi citeam câte o piesă. Ştiam ce artistă minunată este şi admiram multitudinea de moduri în care îşi folosea talentul, ca actriţă, cântăreaţă, scriitoare şi fotografă. Mă tachina afectuos, zicându-mi „macaronar leneş” – o insultă la adresa italienilor, cam

răsuflată –, iar eu râdeam. Însă mă susținea din tot sufletul cu *The Local Stigmatic*, era de părere că-mi prinde bine să lucrez la proiect şi-mi înțelegea nevoia de a-l face.

Le-am prezentat-o pe Diane şi câtorva rude apropiate, iar ea s-a îndrăgostit atât de tare de bunica mea, încât a început să lucreze la un documentar despre ea. Bunica mea s-a născut în New York, dar familia ei imigrase din Napoli. Blondă cu ochi albaştri, te surprindea când o auzeai vorbind în italiană. Era excentrică, poate cea mai bizară persoană pe care am cunoscut-o, şi ea l-a crescut pe micuțul Al. Asta ar explica de ce, când ne-am dus odată s-o vedem, Buni a scos un plic şi mi l-a pus în mână.

— Ia-l, mi-a zis.

L-am deschis şi am găsit şapte sute de dolari. O întrețineam de ani buni, aşa că nu înțelegeam de ce îmi dădea bani şi nici ce voia să fac cu ei.

— Dar n-am nevoie de bani, i-am spus.

Însă Buni a insistat:

— Ia-i! Du-te şi ia-ți nişte haine, te rog.

Era întotdeauna indignată de cum mă îmbrăcam. Chiar şi după ce m-a văzut pe scenă, în *The Indian Wants the Bronx*, mi-a zis – citez – „N-ai putea să te-mbraci şi tu altfel?”

De data asta, n-am reuşit s-o conving să ia plicul înapoi, oricât am încercat, aşa că i l-am lăsat pe furiş pe consola de la televizor. Pe Diane a încântat-o întâmplarea asta, aşa cum o încântau părerile imprevizibile ale bunică-mii în legătură cu... cam orice. Asta e chestia cu familia: sunt oameni cu care eşti obişnuit, iei de bun tot ce ține de ei, iar străinii devin un fel de oglinzi. Înveți să-i priveşti cu ochi noi şi să-i găseşti fascinanți.

Am mers cu Diane la noua nuntă a tatălui meu, în Los Angeles. Tata era un tip foarte inteligent şi descurcăreț, îşi deschisese în West Covina un bar, restaurant şi club care se chema – cum altcumva? – Pacino’s. Când îmi mai zicea câte

cineva: „Vezi că profită de numele tău”, îi răspundeam: „Băi, fraiere, e numele pe care îl am de la *el*. El a purtat numele ăsta primul şi poate să facă ce vrea cu el”. Nunta a fost un adevărat creuzet. Pur şi simplu, definiția diversității – oameni de tot felul, copii de toate vârstele, frații vitregi şi surorile mele vitrege din căsniciile anterioare ale lui tata. Omul ăsta adora să se aşeze la casa lui. A fost căsătorit de cinci ori. Eu – nici măcar o dată. Cred că, dacă făceai media, ieşeam amândoi bine.

Diane avea o casă în California şi mă simțeam grozav la ea. Mergeam acolo, îmi vedeam de treabă, somnoros şi smiorcăit cum eram, şi mă simțeam bine. Poate că asta îmi era menit, o întoarcere spre trecut, spre viața de dinainte să ajung cunoscut, când puteam să-mi petrec timpul citind şi reflectând, plimbându-mă şi trăncănind. În New York, puteam să ies să iau aer în Central Park, chiar ieşeam în mod regulat, şi am constatat că, pe măsură ce trecea vremea, oamenii zăboveau tot mai rar cu privirea asupra mea. Mi-a luat un pic să mă obişnuiesc cu lucrul ăsta, dar mi-a adus şi multă linişte.

Mă plimbam într-o zi prin Central Park, liber ca pasărea cerului, când a venit un tip la mine, credeam că vrea să mă întrebe cum să ajungă pe cine ştie unde.

— Salut, Al! mi-a zis pe un ton prietenos şi familiar. Unde ai dispărut?

Mă tot uitam la el, încercând să-mi dau seama dacă îl ştiu de undeva, dar nu-l recunoşteam.

— De pe ecran, mi-a explicat. Nu te-am mai văzut de mult într-un film. Avem nevoie de tine pe ecrane. *Avem nevoie* de tine, frate.

Nu a fost singurul care mi-a spus asta. Într-o zi, când venise Marthe Keller în vizită, ne plimbam împreună tot prin Central Park – mereu Central Park, ce loc grozav – şi mi-a zis ceva similar.

— Trebuie să te întorci la lucru. Asta te defineşte.

A zis-o cu mai multă diplomaţie şi înţelepciune decât am redat eu acum şi am înţeles ce voia să-mi spună, dar încă nu simţeam nevoia să mă întorc la filme. Eram prea fericit.

Cred că trecuse ceva timp de când făcusem un film pe care să-l poată vedea publicul larg. Eram recunoscător pentru ce-mi spuneau oamenii din jur. Mă măgulea un pic ideea că absenţa mea nu era doar observată, ci că avea şi un impact asupra unora dintre ei, fiindcă eu eram OK, chiar eram OK. Simţeam că sunt liber să încerc experienţe noi, să călătoresc, să asimilez tot ce mi se întâmplă, toate lucrurile pe care le lăsasem în aşteptare atâţia ani. Când îmi amintesc acum de perioada aceea, mă înduioşează şi parcă mi-e şi dor. Reuşisem să mă îndepărtez de un lucru care nu-mi mai aducea bucurie. Relaţia cu Diane contribuia enorm la liniştea şi alinarea de care aveam nevoie. Găsisem acea tihnă care te ajută să simţi şi să gândeşti la unison cu lumea. Mă bucuram de faptul că, dacă voiam, puteam continua această călătorie-experiment, fără presiunea de a trebui să mă ridic la înălţimea aşteptărilor cuiva, ale oricui în afară de mine însumi. Însă, în curând, opţiunea asta avea să iasă din discuţie.

Reuşisem, nici eu nu ştiu cum, să rămân lefter. Am ridicat într-o zi privirea şi am văzut că nu mai am niciun ban. Aş putea spune că au profitat unii de mine. Aş putea da vina pe contabili. Aş putea da vina pe Marty Bregman, care mă băgase într-o schemă pentru scutire de impozit[56] care

[56] În engleză, *tax shelter*. Concept folosit în societatea americană pentru a desemna un set de instrumente legale (investiţii, achiziţii, crearea unui cont pentru pensie) prin care persoanele fizice sau juridice pot obţine reducerea sau scutirea de impozite. În cazul de faţă, având în vedere eşecul planului respectiv, probabil fusese vorba despre o investiţie neinspirată.

mersese prost. Aş putea da vina pe mine, dar asta ar însemna să-mi asum responsabilitatea pentru faptele mele. În orice caz, m-am uitat în cămară şi-am văzut că e goală. Mai aveam vreo nouăzeci de mii de dolari în bancă şi asta era tot. Ah, şi mai aveam şi un stil de viaţă pe care trebuia să-l menţin. Aveam casa de la ţară, la care nu voiam să renunţ. Cheltuiam mult şi nu câştigam nimic; consumam, dar nu produceam. Am impresia că există un cuvânt şi mai potrivit pentru situaţia asta.

Nu aş şti să explic de ce nu-mi păsa de bani. N-am fost niciodată materialist. Nu ştiu de unde mi se trage. Apreciez şi eu lucrurile de calitate, bineînţeles, şi nu refuz o masă bună sau un zbor la clasa întâi, dacă mi le oferă cineva, dar să le caut sau să le cer? Asta-i cu totul altceva.

Mă bucuram de viaţa alături de Diane şi mă bucuram că nu mai urcam pe scenă. Dar ea a simţit că am probleme cu banii. A trebuit să-i explic ce se întâmplă. M-a dus imediat în New York, să stăm de vorbă cu avocatul meu.

Aveam un avocat specializat în chestiuni legale din domeniul showbusinessului, un tip foarte cumsecade, Arthur Klein. Ne-a invitat pe mine şi pe Diane să luăm loc în biroul lui decorat în stil vechi, unde avea fotografii cu familia şi suveniruri de colecţie din baseball. Arthur a început să ne explice că intrasem în insolvenţă fiindcă bunurile mele nu fuseseră administrate corespunzător. El nu avea nicio vină, ştiam asta. Dar eram copleşit, cuvintele îmi intrau pe o ureche şi-mi ieşeau pe cealaltă.

Diane, în schimb, se înfuriase la culme. S-a ridicat de pe scaun şi a început să-l interogheze:

— Cum e posibil să se întâmple aşa ceva?

El o cam dădea din colţ în colţ, că una, că alta.

Diane şi-a ieşit din fire. S-a proţăpit în faţa lui, l-a încolţit lângă birou, m-a arătat cu degetul şi l-a întrebat:

— Ştii cine-i omul ăsta?

— Păi, da.

Mai avea puțin şi-l lua de guler. A insistat:

— Nu, nu. nu. Spune-mi cine e.

A dat să-i răspundă, dar Diane a sărit iar:

— Mda, o să-mi zici „Vai, e un artist”. Nu! *E. Un. Idiot.*

Stăteam şi mă uitam la ei. Ce să fi zis?

Diane a continuat:

— E un amărât ignorant. Când vine vorba de lucruri din astea, tu trebuie să ai grijă de el.

Când vine vorba de chestiuni financiare, asta voia să zică – de unde veneam, cum fusesem educat, tinerețea mea, cum trăisem până la acel moment. Şi avea dreptate. Chiar nu înțelegeam cum funcționează banii, aşa cum nu pricepeam nici cum funcționează carierele. Era o limbă pe care eu n-o vorbeam.

Aşadar, care era următorul pas? Nu mă speria gândul că trebuia să reconstruiesc tot. Aveam sprijin. Aveam prieteni. Îl aveam pe Charlie. Ştiusem mereu că mă pot întoarce la muncă, fiindcă primisem oferte de lucru în toată perioada în care m-am ținut departe de filme. Motivația mea, pe care nu o uitasem niciodată şi care îmi dădea tărie, era o linie dreaptă care ducea până hăt, demult, în seara în care păşisem pe scena Actors Studio şi jucasem în piesa *Creditors* a lui Strindberg. Momentul în care îmi spusesem: Acum pot să fac orice. Şi nu trebuie să fiu bogat, de succes sau faimos. Ştiu că am asta – apetitul ăsta extraordinar pentru actorie. Orice ar fi, o să mă pot folosi de el. Când ai un asemenea apetit, găseşti întotdeauna o cale. O să aştept şi o să găsesc oamenii potriviți.

Diane m-a încurajat şi mai entuziast. Mi-a zis:

— Şi ce-o să faci, o să stai toată ziua bosumflat prin casă? O să te întorci în Village, să locuieşti într-o cămăruță şi să lucrezi la nu ştiu ce operă de artă? Asta crezi tu c-o să faci?

Pe bune, Al, nu mai suntem în ’60. Tu chiar nu ştii cine eşti? N-ai cum să dai înapoi. Ai fost bogat prea mult timp.

Îmboldit de Diane, am început să mă apropii din nou de industria filmului. Mi-am găsit un impresar care nu reuşea să facă mare lucru, dar măcar se străduia. M-a adus în Los Angeles, la o întâlnire cu directorul unuia dintre studiouri. Am trecut de porţile impunătoare şi am pătruns în complexul de platouri, apoi ne-a condus cineva în biroul lui. Se vedea din prima ce efort făcea tipul ăsta catadicsind să se vadă cu mine; a întârziat şi ne-a lăsat să aşteptăm într-un fel de anticameră vreo trei sferturi de oră, până a binevoit să-şi facă apariţia. La momentul respectiv, fusesem nominalizat la Oscar de cinci ori, dar impresarul meu se purta de parcă mă adusese la cerşit. Îmi venea să-l întreb: Ai cumva pălăria la tine, s-o trimitem prin sală, poate strângem nişte bani?

După ce am făcut cunoştinţă şi am bifat politeţurile obişnuite, am început să-i povestesc despre câteva dintre ideile mele. Dar simţeam condescendenţa şi dispreţul care emanau de undeva de sus, de deasupra mea, de unde mă şi privea. I-am spus că vreau să fac un film bazat pe piesa *K2*, o poveste superbă, emoţionantă despre doi alpinişti. Eram convins că putea ieşi un film de aventuri captivant.

Cu asta, am reuşit să îi smulg o vagă reacţie, o privire mai atentă.

Am adăugat:

— Mă gândeam c-aş putea juca în el, împreună cu Dennis Quaid.

— Nu, nu, stai aşa! m-a oprit imediat, foarte ferm. Dennis are de lucru până peste cap.

Pe urmă i-am prezentat o idee despre Edmund Kean, legendarul actor britanic de la începutul anilor 1800, care a trăit o viaţă uluitoare, nebunească. Putea ieşi un film

interesant – şi amuzant, şi tragic. I-am explicat că existau biografii ale lui Kean şi piese de teatru despre viaţa lui, că i le-aş fi trimis bucuros, să le citească şi să înţeleagă mai uşor ce talent extraordinar şi ce viaţă ieşită din comun avusese Edmund Kean. Directorul nu zicea nimic şi se uita la mine de parcă eram un lepros, gata-gata să-l molipsesc şi pe el. Ştii momentul ăla, când unii oameni reuşesc să vorbească fără să scoată un cuvânt. Dar, ca să fiu sincer, îmi dădusem seama că n-o să meargă bine din clipa în care păşisem în biroul lui. Aceea a fost prima şi ultima oară când am acceptat o întâlnire de genul ăsta. Nu am reuşit niciodată să găsesc cuvintele potrivite când a trebuit să mă exprim în mediul oamenilor de afaceri şi al celor care trăiesc în lumea lor. Totul îmi este străin acolo.

M-am întors la New York cu mâna goală. Din senin, Diane a făcut o descoperire extraordinară pentru mine. E o tipă extrem de harnică şi a găsit un scenariu pe care mi l-a trântit practic în braţe.

— Citeşte-l! Ăsta-i filmul tău.

Aşa că m-am pus pe citit. Scenariul, scris de Richard Price, era povestea unui detectiv veteran de război care a băut mult la viaţa lui, se simte subestimat şi pierde pasiunea cu care îşi făcea pe vremuri datoria la un job pe care-l are, parcă, de o mie de ani. Am simţit imediat o conexiune cu tipul ăsta. Începe să investigheze o crimă care se transformă într-o serie de crime şi în timpul anchetei se îndrăgosteşte de o femeie care e suspectul principal. Se numea *Când dragostea ucide*. Am terminat de citit, mi-am ridicat privirea spre Diane şi am spus:

— Cred că pot să-l joc.

— Ai face bine *să-l joci*! mi-a răspuns.

Exista însă o problemă, şi anume că un alt actor era deja implicat în *Când dragostea ucide* – îşi exprimase interesul faţă de rolul principal, dar acum tot trăgea de timp şi amâna

să înceapă filmările. Nici n-am apucat să cumpănesc ca lumea ce ar trebui să fac, că a şi intrat în acțiune un reflex vechi, m-am trezit că-l sun pe Marty Bregman.

Nu mai făcusem un film cu Marty de la *Scarface*, de care ne despărțeau acum câțiva ani buni, dar ştia despre problemele mele cu banii. Ştia pentru ce mă întorc la filme: pentru lovele. Pe de o parte, din cauza sfaturilor lui pe plan financiar mă aflam în situația asta. Dar, ca întotdeauna, am intrat în ritmul nostru familiar imediat ce am început să vorbim despre muncă. I-am spus:

— Auzi, ai vrea să facem *Când dragostea ucide*?

A citit scenariul şi mi-a răspuns:

— Da, e un rol bun pentru tine.

— Dar s-ar putea să-l fi primit altcineva.

Mi-a răspuns simplu:

— Mă ocup eu.

Şi, uite aşa, ca prin magie, Marty Bregman a preluat proiectul şi *Când dragostea ucide* era acum al nostru. Asta e ceea ce se cheamă un facilitator. Ca întotdeauna, mai erau câteva detalii de pus la punct. Cei de la studio angajaseră un regizor de televiziune pe care îl considerau o stea în devenire. A venit la casa mea de la țară şi mi-a zis:

— Am auzit că eşti cam scandalagiu.

Nu încerca să facă glumițe şi să fie simpatic; credea că-mi arată cine-i şeful înainte să începem filmările. Era un idiot.

— Să ştii că eu am un mod anume de lucru, mi-a mai zis.

— Orice mod de lucru e OK pentru mine, i-am răspuns. Nu mă interesează.

Odată ce a început să se mai relaxeze un pic, mi-a zis că vrea să joc în film. Dar de-abia îi învățasem numele, că Donul s-a şi debarasat de el.

— Ce-ai făcut? l-am întrebat pe Bregman. L-ai dat afară?

— Da, am găsit alt regizor, Harold Becker.

Becker făcuse câteva thrillere nemaipomenite, ca *The Onion Field*. Era un regizor bun, extrem de inteligent, după cum aveam să mă conving. Ne-am împrietenit. Mi-a prins bine sprijinul lui, nu mai jucasem de patru ani într-un film de o asemenea anvergură.

În vara aceea am filmat în Toronto *Când dragostea ucide*. Mai jucasem rolul principal în poveşti de dragoste, dar filmul ăsta a ajuns celebru pentru o scenă de sex lungă şi lentă, în care Ellen Barkin mă ţintuieşte pe un zid şi mă percheziţionează un pic, pipăindu-mă, apoi personajele noastre se pun pe treabă. Coregrafia acelei scene a fost genial gândită de Becker.

Nu-mi prea place să joc în scene de dragoste explicite şi cred că puţini actori se dau în vânt după ele. Uneori se apropie teribil de mult de pornografie. Ştiu că e inutil să mă plâng că nu mai trăim în epoca filmelor ca *Un loc sub soare*, în care Elizabeth Taylor şi Montgomery Clift scot publicul din minţi fără să se dezbrace o clipă.

Când dragostea ucide chiar e un film hollywoodian bun, un film comercial şi o mostră desăvârşită a măiestriei lui Harold Becker. Totul atârnă de un fir foarte subţire de verosimilitate. Sunt câteva greşeli în firul narativ – câteva mici inadvertenţe, dar n-o să îţi spun unde să le găseşti. A fost o rampă bună de lansare pentru actori precum Richard Jenkins şi John Goodman, care la vremea respectivă nu erau atât de cunoscuţi. Ellen Barkin a făcut un rol exploziv, atât senzual, cât şi artistic – ce interpretare nemaipomenită! Am fost norocos să joc alături de ea.

Filmul a avut încasări de o sută de milioane, lucru la care nu se aştepta nimeni. Pentru prima oară după mult timp, jucasem într-un film de mare succes. N-am câştigat prea mulţi bani, fiindcă nu aveam o înţelegere clară legată de cota din câştigurile din vânzări, mai precis, nu aveam nicio înţelegere în sensul ăsta. Cei de la studio erau conştienţi că

nu mai lucrasem de patru ani, aşa că nu erau obligaţi să-mi ofere cine ştie ce avantaje. Oamenii ăştia ştiu când eşti la pământ. Dar am trecut de la faliment la huzur. Eram asaltat din nou de oferte de muncă, puteam să joc în filme şi chiar să fac vreo două pe care să le produc şi să le regizez chiar eu. După cum am învăţat în Hollywood, uneori cea mai bună cale de a obţine ceva este să nu-ţi doreşti acel lucru.

10

CÂND CREDEAM CĂ AM SCĂPAT

Nu eram eu vreun model de Victoria's Secret, dar ştiam cum să pozez. Fotograful de la revista *People* se purta de parcă eram o fiinţă fragilă, iar diafragma ţăcănea şi blitul păcănea de zor.

— Ia să vă văd jucăuş, domnule Pacino!

Clic.

— Acum gânditor, domnule Pacino!

Ţac.

— Fiţi obraznic! Fiţi timid! Bun, acum haideţi să vă fotografiez cu capul în jos.

Le-am dat toate poziţiile şi toate expresiile pe care mi le-au cerut. M-am rostogolit pe jos, ca un luptător de wrestling fără oponent. Le-am satisfăcut bucuros toate cerinţele. Atât de repede se schimbă lumea – cu câţiva ani înainte, când

revista *People* de-abia apăruse pe piață şi *Bobby Deerfield* avea premiera, mă rugaseră să apar pe copertă şi eu refuzasem. Aşa că scurmaseră după o poză cu mine şi cu Marthe Keller, făcută de cine ştie ce paparazzi, şi o trântiseră pe copertă, cu un titlu de prost-gust: AMANȚI ŞI-N FILM, ŞI-N REALITATE. Acum, cincisprezece ani mai târziu, nu numai că aveau să mă pună pe copertă, după o şedință foto elegantă, dar aveau să-mi dea şi un titlu deosebit. Sigur nu era „Cel mai sexy bărbat în viață”, dar tot ceva bombastic de genul ăsta. Cam aşa stă treaba cu selecția naturală: supraviețuisem vremurilor de demult, iar acum veniseră vremuri noi. Eram pregătit.

În 1990, încă profitam de pe urma succesului filmului *Când dragostea ucide*. La şedința foto făceau atâta caz de mine fiindcă urma să se lanseze *Naşul III*. La mai bine de cincisprezece ani de la a doua şi, credeam noi atunci, ultima parte din saga care m-a smuls din anonimat şi m-a aruncat în arenă cu leii, avea să apară şi al treilea capitol. Se întorsese Francis Ford Coppola. Mă întorsesem eu. Şi Michael Corleone avea să revină.

Apoi, editorii de la *People* au văzut *Naşul III* şi, mare mirare, m-au scos de pe copertă. Nici măcar materialul de la interior n-a mai apărut. A fost anulat, mort în faşă. Şedința foto parcă nici n-a existat. Mă bucurasem până atunci de o primire ca pe covorul roşu, dar totul a dispărut cât ai bate din palme. Petrecusem atât timp în fața aparatului de fotografiat, zvârcolindu-mă ca o insectă, ca tipul din povestea lui Kafka, şi nu mă alesesem cu nimic.

Însă, după ce aproape dispărusem de pe radarul Hollywoodului, eram pe cale de a trăi proverbiala revenire în forță. Ştii cum e – toți se distrează când te văd împiedicându-te, dar, dacă există un lucru pe care oamenii îl adoră şi mai tare decât un eşec, aceea este o revenire emoționantă. O fi de vină orgoliul meu tâmpit, dar eu n-am

considerat-o o revenire, chit că aşa a fost prezentată, cât se poate de dramatic. Eu pur şi simplu m-am întors la muncă.

Revenirea pe care am marcat-o prin filmul *Când dragostea ucide* aproape c-a fost deturnată de *Naşul III*. Publicul i-a găsit multe defecte, dar pe parcursul următoarelor patru filme făcute aveam să descopăr că sunt alt om. Mă maturizasem. La finalul acelei perioade, eram pregătit să nu mai fug de propriul trecut, să las un pic garda jos şi să accept laudele şi distincțiile pe care până atunci le evitasem.

Warren Beatty ştia exact cum să-mi vorbească. Pregătea un film bazat pe benzile desenate cu Dick Tracy şi avea nevoie de un actor pentru personajul negativ, un gangster fanfaron pe nume Alphonse „Big Boy" Caprice, aşa c-a început să mă curteze. Îmi este prieten bun şi un mare artist, probabil cel mai inteligent om pe care-l cunosc, şi, pe lângă toate astea, are un talent deosebit de a obține ce-şi doreşte. A început cerându-mi opinia. Cine crezi c-ar fi potrivit în rolul ăsta? Ştiam pe cineva capabil să-l joace? I-am sugerat câteva nume. Apoi a rostit cuvintele fatale:

— Dar tu, Al?

M-am gândit că asta voia de la bun început, aşa c-am acceptat.

Dick Tracy a fost un film grozav, iar colaborarea cu Warren a fost raiul pe pământ, fiindcă te lăsa să-ți faci de cap. Când era el la cârmă, îți dădea voie să tragi câte duble voiai şi avea un instinct cinematografic excelent. Te făcea întotdeauna să ieşi mai bine decât credeai tu – n-ai cum să dai greş aşa. *Dick Tracy* a fost un film cu o estetică deosebită, iar designul, făcut de Dick Sylbert, şi cinematografia, de care s-a ocupat Vittorio Storaro, i-au oferit multă vitalitate. Am simțit că mi-a revenit pofta de a-mi folosi imaginația şi de a crea un personaj cu o identitate în adevăratul sens al cuvântului. Îl cunoşteam pe tipul ăsta.

I se zicea Big Boy fiindcă suferea de elefantiazis. Unele părți ale corpului îi erau umflate peste măsură. Avea mâini uriaşe. Bărbie proeminentă. Nas ca o pătlăgică. Eu şi make-up artistul John Caglione Jr. ne-am jucat cu tot felul de schițe pe care i le arătam apoi lui Warren. La un moment dat, ajunsesem să arăt de-a dreptul grotesc, iar Warren m-a sfătuit s-o las un pic mai moale.

Filmul acela a fost scurta mea aventură pe tărâmul comediei. Big Boy era amuzant, cita greşit replici pe care le atribuia unor mari lideri din istoria omenirii. „Un om fără un plan nu e om – Nietzsche." O leagă pe Glenne Headly de roțile zimțate ale mecanismului unui ceas gigantic, care mai au puțin şi o strivesc, şi pe urmă îi declară cât se poate de serios şi de hotărât:

— Dar tu nu vezi că te iubesc?

Unele dintre replici erau improvizații, idei spontane, iar pe altele le repetasem cu prietenii mei, Fred Kimball şi Joe Hindy. M-am distrat de minune în rolul acela. Am dansat pe masă şi m-am purtat cam grosolan cu Madonna – doar un pic, din iubire.

La vremea aceea, de-abia apărea moda filmelor create în jurul unor personaje din benzi desenate, iar *Dick Tracy* nu prea a ajuns la publicul tânăr. Era amuzant şi a avut încasări bune, dar nu şi-a împlinit adevăratul potențial de box-office. Avea simțul umorului şi eleganță. Nici n-am ținut să apar primul pe generic[57], important era că mă simțisem nespus de bine jucând în el. Şi mi-a adus o nominalizare la Oscar – prima în mai bine de un deceniu. Dar, după cum e

---

[57] *Billing*, în limba engleză, se referă la ordinea în care apar actorii pe generic, în funcție de importanța rolului, experiența actorului, măsura în care numele unei vedete poate promova filmul etc. *Top billing* se referă la actorul căruia i se acordă cea mai mare importanță, numele lui putând apărea pe generic chiar şi înaintea titlului filmului.

posibil să fi menționat deja, n-a fost singurul film pe care l-am făcut în anul acela.

Când mi s-a propus prima oară să reiau rolul lui Michael Corleone, în *Naşul II*, m-am frământat mult, îndoindu-mă la tot pasul c-am luat decizia corectă. Cu partea a treia nu s-a întâmplat aşa. Nici c-ar fi putut fi mai uşoară decizia. Eram lefter. Francis era şi el lefter. Aveam amândoi nevoie de bani. Şi m-am gândit că va fi o provocare interesantă să-l regăsesc pe Michael, la vreo douăzeci de ani după povestea din filmul anterior şi aproape la fel de mult timp de când îl jucasem ultima oară. Spre lauda lor, Coppola şi Mario Puzo au scris un scenariu foarte bun. Murea Tom Hagen, personajul lui Robert Duvall, iar Michael mergea la Vatican, ca să investigheze crima.

La final, Michael urma să fie asasinat pe treptele unei biserici. Se rostogoleşte pe scări până jos, iar Kay, fosta lui soție, se repede lângă el. Îl priveşte în ochi şi-l întreabă:

— Michael, o să mori?

Iar Michael ridică privirea spre ea şi-i răspunde:

— Nu.

Apoi moare. Un final fenomenal. O paralelă genială cu primul *Naşul*, fiindcă Michael îşi încheie viața cu o ultimă minciună pe care i-o spune lui Kay.

Însă au început imediat problemele. Robert Duvall nu mai voia să joace în film. Se mai întâmplă. În *Naşul II* n-a mai apărut Richard Castellano, care îl juca pe Clemenza. Am stat de vorbă cu Richard, l-am implorat să revină, pentru că era grozav în rolul lui Clemenza, iar el a refuzat, pur şi simplu.

De ce – nu ştim nici până în ziua de azi. N-am înțeles nici de ce nu a mai vrut Duvall să apară în partea a treia. În orice caz, absența lui din *Naşul III* avea să fie o mare

problemă. Aproape totul pornea de la personajul lui, aşa că nu ştiam ce să facem fără el.

Francis şi Mario au fost nevoiți să refacă povestea şi, fiind nişte scriitori extraordinari, au reuşit să reconstruiască întregul scenariu. Până şi finalul, care îmi plăcea atât de mult, a trebuit schimbat: acum, Michael avea să moară de bătrâneţe, singur, după ce Mary, fiică-sa, este ucisă în atentatul asupra vieții lui.

Pe Mary ar fi trebuit s-o joace Winona Ryder, însă când a sosit în Roma era epuizată, la un pas de o cădere nervoasă. În cele din urmă, rolul i-a revenit Sofiei Coppola. Era tânără, de-abia împlinise nouăsprezece ani; nu era o actriță cu experiență, însă între timp ne-am convins cu toții că e o regizoare talentată. Dar noi, ceilalți actori, ne străduiam să ne adaptăm la această schimbare, în timp ce trebuia să învățăm şi varianta nouă a scenariului. Andy Garcia, un actor excelent, îl juca pe Vincent, copilul din flori al lui Sonny. E un tip dur, superb, care nu trebuie decât să facă un semn şi îi cad femeile la picioare. Încearcă să pună mâna pe fiica şefului. Şi, cireaşa de pe tort, îi e şi verişoară. Tu ai impresia că Michael Corleone o să permită să se întâmple aşa ceva?

Însă criticile cele mai aspre la adresa filmului au fost legate de dorința lui Michael de a-şi ispăşi păcatele. Nu cred că publicul voia să-l vadă căutând iertare pentru greşelile din trecut.

Oamenii voiau ca Michael să fie în continuare Michael. Îl voiau pe Naş. Asta iubim la el, nu?

Tipul pe care l-am văzut la finalul *Naşului II* era împietrit. Eu am privit *Naşul III* ca pe un efort al lui de a se elibera din învelişul de piatră, un soi de căutare a unei ieşiri din amorțeala aceea aproape traumatizantă.

Replica lui, care a devenit faimoasă şi pe care lumea încă o ține minte din *Naşul III*, „Când credeam c-am scăpat, ei mă

trag înapoi în joc", rezumă perfect nevoia lui Michael de a ieşi din starea aceea, de a se elibera de lanţurile care-l ţin prizonier.

Eli Wallach şi cu mine organizam nişte jocuri de cărţi grozave; jucam afară, în aer liber, pe treptele clădirilor siciliene impozante în care filmam.

George Hamilton, al cărui personaj fusese introdus în scenariu în locul lui Tom Hagen, şi care este unul dintre cei mai buni oameni pe care îi cunosc, m-a luat la Londra într-o pauză de la filmări.

Am zăcut în hotel vreme de patru zile, revenindu-mi după o gripă groaznică, dar în câteva seri am ieşit cu George să chefuim. Am mers să jucăm la ruletă în nişte cazinouri de fiţe şi am dansat până dimineaţa. Eram ca un student de-abia scăpat din camera de cămin.

Când ne-am întors la Roma, mi-am făcut veacul prin spatele studiourilor Cinecittà, unde erau depozitate decorurile nefolosite, fiindcă încă nu ajunseseră la scenele mele. Eram singur şi am simţit că mă paşte o depresie. O melancolie, cum îmi plăcea să-i spun. Aveam sentimentul că bâjbâi cu personajul lui Michael şi că-mi pierdusem, într-o oarecare măsură, elanul pe care îl aveam de obicei când jucam într-un film. Poată că de aici venea depresia. Căutam un mod de a-mi resuscita elanul, bucuria.

Mă gândeam la *Richard al III-lea*, jucat în Boston cu atâţia ani în urmă, cât de mult mă ajutase în perioada în care încercam să mă eliberez de povara primului film *Naşul*. Simţeam că am ceva de spus despre Shakespeare şi despre ce înseamnă opera lui pentru actori, eram convins că înţeleg piesa *Richard al III-lea*, în mod deosebit, la un nivel atât de profund, încât îmi pot exprima sentimentele prin intermediul ei.

Voiam să ridic nişte întrebări simple, ca: Cine e Shakespeare? Care este limbajul lui Shakespeare? De ce nu

merg mai mulți americani la spectacole după piesele lui Shakespeare? Şi de ce se țin atâția actori americani departe de Shakespeare – actori care sunt cât se poate de capabili să-l joace?

Mari actori britanici îmi spuseseră că au sentimentul că Shakespeare e chiar mai potrivit pentru actorii din America decât pentru cei din Marea Britanie, că americanii sunt mai în ton cu epoca elisabetană, în care au fost scrise piesele.

Ideea asta nu-mi dădea pace. Cumpăneam şi tot cumpăneam. Apoi mi-am zis: Singurul mod în care pot înțelege exact ce se află în spatele ideii este s-o pun în practică.

Să fac o înregistrare cu *Richard al III-lea* şi s-o întrerup la tot pasul cu scurte viniete în care vorbesc despre ea diverşi oameni – actori, mari scriitori, oameni de pe stradă –, totul în timp ce repetăm şi jucăm. Ca un mare colaj care avea să mă aibă pe mine în centru. Nu mă cred vreun mare regizor sau scenarist. Dar atunci simțeam nevoia să exprim lucrurile astea şi simplul fapt că mă gândeam la ele începuse să-mi ridice moralul.

Prindeam din nou culoare în obraji. Dacă țin minte bine, mi-am văzut şireturile de la pantofi legându-se singure. M-am gândit la proiectul ăsta pe tot parcursul anilor ’90. În cele din urmă, am hotărât că nu-l pot înțelege întru totul decât dacă mă apuc să filmez. Dar filmul acela mai avea de aşteptat.

Când s-a jucat prima oară pe Broadway piesa *Glengarry Glen Ross* a lui David Mamet, la mijlocul anilor 1980, mi-a fost oferit rolul lui Ricky Roma, cel mai de succes dintre agenții imobiliari. Până la urmă, Joe Mantegna a jucat rolul acela şi i-a ieşit atât de bine, încât a câştigat un Premiu Tony. Aşa c-am avut mare noroc când au revenit la mine, câțiva ani mai târziu, să-mi propună rolul într-o ecranizare

regizată de Jamie Foley, care era foarte implicat şi în procesul de casting. Când faci parte dintr-o distribuţie care îi include pe Jack Lemmon, Alec Baldwin, Alan Arkin, Ed Harris, Kevin Spacey şi Jonathan Pryce, ştii c-o să iasă ceva extraordinar. Iar producătorii ne-au oferit trei săptămâni de repetiţii înainte să începem filmările, un dar în toată regula, aşa încât în momentul în care am început să filmăm, în Queens, eram pe cai mari.

I-am arătat de curând *Glengarry* fiului meu, Anton, iar reacţia lui s-a legat exclusiv de limbajul din film. M-a întrebat:

— Cum reuşeşte să bage atâtea chestii?

Adică, oare cum reuşeşte să comprime atâta informaţie, atâta energie şi atâta patos în doar câteva cuvinte? Cred că ăsta e secretul lui Mamet. Tu doar rosteşte cuvintele scrise de el şi o să fie bine!

În timpul filmărilor, Marty Brest, regizorul filmului *Parfum de femeie*, îmi zicea *el diablo negro*. Când soseam pe platou şi mă vedea intrând, striga:

— Ia te uită! A venit *el diablo negro*!

Înainte să intru, timp de câteva minute, umblam de colo-colo prin faţa studiourilor Kaufman Astoria. Era iarnă, iar eu aveam un palton lung, cu gulerul ridicat, şi dădeam ture încoace şi-ncolo pe trotuarele îngheţate.

Era ca şi când vorbeam singur, folosind un limbaj al semnelor doar de mine ştiut, dădeam din mâini şi din degete, din braţe şi din picioare, făcând tot felul de mişcări repetitive.

Probabil că astăzi ar fi descrisă drept tulburare obsesiv-compulsivă. Era un comportament-şablon pe care îl aveam de ani buni, perioade întregi din viaţa mea, prin care îmi încălzeam creierul şi-mi activam energia.

Noi, actorii, suntem tare ciudați, avem tot felul de ritualuri bazate pe manierisme, care ne ajută să scăpăm de emoții. La fel e şi cu sportivii: un jucător de baseball are superstiții, îşi va lovi bâta de crampon sau va atinge tavanul vestiarului înainte de a ieşi pe teren ca să înfrunte mingea care se îndreaptă spre el cu o sută cincizeci de kilometri la oră. Şi actorii se bazează pe asemenea superstiții, mai ales dacă au de-a face cu roluri solicitante.

Între timp, am învățat alte tehnici prin care să mă eliberez de presiunea din interior. Dar, dacă m-ai fi văzut în timpul vreuneia dintre patrulările acelea ciudate, semiconştiente, n-ai fi zis: „Hei, uite-l pe Al Pacino!", ci „Cine-i omul ăsta care se împleticeşte în halul ăsta de colo-colo? Să-l ajutăm? Ce-o fi făcând?" Ce făceam? Încercam să mă adun, ca să intru pe teren şi să înfrunt mingea aceea rapidă.

Marty Brest îmi povestise despre *Parfum de femeie*. Marty este un om cu suflet mare şi un regizor grozav, iar la vremea respectivă făcuse deja *Polițistul din Beverly Hills* şi *Cursa de la miezul nopții*.

Citisem scenariul lui Bo Goldman, care se ocupase de adaptarea pentru ecranizarea americană[58].

La un moment dat, chiar l-am citit cu voce tare. Era un scenariu bun. Mi-am făcut temele. M-am pregătit. Şi am trecut la treabă.

Nu eram intimidat. Nu eram plictisit. Nu eram capricios. Dar ştii chestia aia din tine care zice: „Nu vreau s-o fac". Cam asta e chemarea mea. Eu nu vreau niciodată s-o fac. N-aş şti să explic de ce.

---

[58] Scenariul scris de Bo Goldman se bazează pe romanul *Il buio e il miele* („Întuneric şi miere"), al scriitorului italian Giovanni Arpino (1927–1897). Romanul mai fusese adaptat, în anul 1974, pentru ecranizarea italiană *Profumo di donna*.

Mi-a plăcut *The Panic in Needle Park*. Eram tânăr. Eram plin de energie. Habar n-aveam ce făceam, dar mă simțeam ca şi când eram iar copil, în South Bronx, alergând şi țopăind pe străzi.

Îmi plăceau oamenii cu care mă jucam. Mi-a plăcut *După-amiază de câine* fiindcă lucram la el alături de mulți prieteni, cu toate că atunci beam enorm. Mi-au plăcut *Scarface* şi *Dick Tracy*. Şi mi-a făcut plăcere să joc şi în câteva dintre filmele nu-chiar-grozave pe care aveam să le fac mai târziu, mințindu-mă singur că voi găsi o cale de a le ridica de la nivelul „oribil” la „mediocru”. Probabil eram convins că există vreo perlă ascunsă în tot noroiul ăla.

Iar ca să-l joc pe locotenent-colonelul Frank Slade, protagonistul din *Parfum de femeie*, a trebuit să trec prin multe. Era coleric. Era un nenorocit. Un alcoolic şi un tiran. Era pur şi simplu țăcănit. Şi avea să se sinucidă. Scopul călătoriei la New York, pentru care îl angajează pe puştiul jucat de minunatul Chris O'Donnell, este să-şi ia rămas-bun de la câțiva oameni. Dar nu e ceva sentimental, nici nu-şi plânge de milă. În planul lui Slade se simte o hotărâre rece, nestrămutată, povara acelei depresii, cum îmi imaginez că trebuie să te simți când îți moare spiritul, în interior, înainte să te sinucizi. Marty Brest este cel care a surprins, de fapt, toate astea – a reuşit să mă țină cu picioarele pe pământ şi să-mi modereze cu atâta pricepere interpretarea. Ce tip grozav. Am mai exagerat uneori în rolul acela. Am folosit tuşe prea groase. Am scăpat de sub control. Cred că astăzi l-aş juca mai bine.

În perioada în care mă pregăteam pentru rolul colonelului Slade, am primit nişte daruri foarte importante pentru mine, ca actor, şi am ştiut că trebuie să le folosesc. Iată unul dintre ele: m-a învățat un militar cum să dezasamblez şi să asamblez la loc un pistol de calibrul 45 fără să văd, aşa cum ar face-o un nevăzător. Ia încearcă o dată. Am repetat

mişcările, iar şi iar, şi, în rarele ocazii în care îmi ieşea, când reuşeam în sfârşit să potrivesc toate piesele laolaltă, el exclama:

— *Huuuu-aaah!*

La un moment dat, am ridicat privirea spre el şi l-am întrebat:

— Ce înseamnă?

— Păi, când soldaţilor le iese ceva bine, îi încurajăm cu un *huuuu-aaah*.

Un fel de semn de punctuaţie.

Mi-am spus pe loc: Asta intră în film! Era ca Attica. Astea sunt şansele extraordinare care-ţi sunt oferite când îţi faci meseria de actor.

Jerry Mitchell şi Paul Pellicoro m-au învăţat să dansez tango. Le-am explicat că vreau să învăţ doar tangoul *acela*. Nu aveam de gând să-mi însuşesc istoria tangoului. Arată-mi paşii de care am nevoie pentru secvenţa asta şi eu o să-i repet. Desenează-mi o hartă şi o s-o urmez. Altfel, aş fi fost şi acum, treizeci şi cinci de ani mai târziu, tot acolo, încercând să învăţ să dansez tango. Numai Dumnezeu ştie că oricum ne-a luat patru zile să filmăm scena aia.

Evident, am studiat persoane nevăzătoare, am citit cărţi şi am lucrat cu organizaţii specializate, ca să înţeleg prin ce trec oamenii atunci când orbesc, cum primesc ajutorul însoţitorilor şi cum interacţionează cu lumea care îi înconjoară. Dar toţi actorii fac lucruri de genul ăsta, asta e partea uşoară.

Cea mai importantă lecţie pe care am învăţat-o cu privire la felul în care trebuie să-mi abordez interpretarea a venit de la o fetiţă de trei ani. I-am zis:

— Ia arată-i lui tati cum te prefaci că nu vezi. Cum joci rolul unui om orb?

Şi am văzut imediat cum şi-a creat în minte o imagine a acelui personaj, apoi l-a jucat. Pur şi simplu, a reflectat

imaginea aceea şi nu şi-a mai stat singură în cale, a dat laoparte orice inhibiție şi a făcut nişte lucruri la care nu s-ar fi gândit nimeni altcineva.

Mi-am spus: Eu nu sunt în stare de aşa ceva. Aşa c-aş face bine să găsesc pe cineva care să mă învețe. Fiindcă ea o făcuse natural. Actorii se străduiesc atât de mult să ajungă la acest geniu al copiilor din ei înşişi, dar, bineînțeles, un copil ajunge acolo fără vreo explicație. Micuța era pur şi simplu miraculoasă în momentul acela. Şi era fiica mea, Julie.

Julie Marie Pacino, primul meu copil, s-a născut în octombrie 1989. Deşi a trebuit să mă adaptez rapid la responsabilitățile de părinte, îmi plăcea la nebunie să fiu tată. Când era mică de tot, Julie mergea la Little Red Schoolhouse, în West Village, iar când termina orele o luam de la şcoală şi ne duceam la un restaurant italian aflat chiar după colț.

Stăteam pe terasă şi mâncam ceva, iar ea îmi povestea ce făcuse în ziua aceea. Când trecea cineva pe lângă noi şi începea să-mi vorbească, ea dispărea imediat sub masă. Eu rămâneam pe scaun, îi priveam şi le răspundeam:

— Cu ce pot să vă ajut? Oh, da, da, am jucat în el.

Iar ei se uitau la Julie. Îi linişteam:

— N-a pățit nimic, e bine, nu vă faceți griji.

Aşa că mai stăteam un pic de vorbă. Pe urmă le ziceam:

— Mulțumesc mult. La revedere.

Şi abia atunci ieşea Julie de sub masă. Era felul ei de a spune: „De ce nu vorbesc şi cu mine? E nepoliticos. Nu-mi place, tati”. Ca atunci când mergeam cu Charlie prin câte un bar şi vreun tip venea să se bage în seamă cu mine fiindcă eram vedetă, iar Charlie îi zicea:

— Să ştii că sunt şi eu aici!

Julie nu folosea cuvinte, dar asta voia să spună.

Am primit două nominalizări la Oscar în acelaşi an: pentru *Glengarry Glen Ross*, a şaptea mea nominalizare, şi pentru *Parfum de femeie*, a opta. Am fost onorat şi recunoscător.

Însă apoi s-au schimbat şuşotelile din jurul meu. Nu câştigasem niciodată premiul, iar oamenii au început să spună că-mi venise rândul. De câte ori mă puteau respinge cei din Academie?

Cumpănind mai bine, am hotărât că, da, voi lua în serios nominalizarea asta. E momentul să-mi asum responsabilitatea şi să întâmpin momentul cu ceva eleganță.

Am angajat o agentă de PR excelentă, Pat Kingsley. Nu mai avusesem agent de PR până atunci, nici nu ştiam cu ce se ocupă. Ea mi-a zis:

— Al, du-te la emisiunea Barbarei Walters şi o să-ți dea un Oscar.

— Nu cred că sunt în stare, i-am răspuns. Ultima oară când am mers la o emisiune am cedat.

Nu prea dădeam interviuri la televizor, mai ales după un incident din anii 1980, când m-am lăsat convins să merg la o emisiune matinală şi să vorbesc despre *Scarface*. Dar tipul a intrat pe platou cu o expresie dispreţuitoare, alb la față ca un cearşaf, şi m-a întrebat cum am putut să fac un asemenea film.

Încearcă tu să răspunzi mai bine unei întrebări puse pe tonul ăsta. Mi-am păstrat calmul la momentul respectiv, dar acum începeam să-mi fac griji. Cum puteam eu să-i țin piept Barbarei Walters?

M-am întâlnit de câteva ori cu ea în locuri publice de prin New York. Ţin minte că ne-am văzut la o cafenea. Într-un restaurant micuț, undeva, la o masă din spate. Era fermecătoare, chiar am plăcut-o, însă, bineînțeles, încerca să mă convingă să merg la emisiunea ei. În cele din urmă, am acceptat.

Inițial, am fost îngrozit de ce-a ieşit. Am mers acolo, dar n-am fost prezent. Eram ca un om care se ascunde după o draperie şi, în acelaşi timp, dă şi un interviu. Mi-am zis: Cum poți să te duci la un talk-show şi să nu spui nimic? Dar am urmărit de curând interviul acela şi mi-am dat seama că nu e chiar atât de rău. OK, am părut cam timid. Iar Barbara a fost foarte elegantă şi chiar ne-am ridicat şi am dansat tango. Interviul a fost văzut de o grămadă de oameni, iar eu arătam tare chipeş, dacă e să fiu sincer. S-a văzut că sunt un om ca toți oamenii, am vorbit ca un om obişnuit. Deci a fost destul de bine.

Când am mers la Premiile Oscar pentru *Serpico*, nu m-am simțit în largul meu. Revenind acolo după douăzeci de ani, am avut exact aceeaşi senzație. Tot nu mă simțeam în elementul meu. Nu dezvoltasem acea parte din mine care se însufleţeşte şi te ajută să accepți unde ai ajuns. Mi-a povestit cineva recent că lui Jack Kerouac îi era ruşine cu propria faimă. E o idee greu de înțeles, dar mă tot gândesc că se poate aplica şi în cazul meu. M-am bucurat să aud povestea despre Kerouac, pentru că, dacă un om ca el a putut să se simtă aşa, parcă mai prinde ceva credibilitate şi starea mea.

Am stat în public, cu privirea pierdută şi complet amorțit, în timp ce rosteau numele nominalizaților la categoria Cel mai bun actor.

Însă exact înainte de a mă anunța pe mine câştigător, am avut sentimentul că de data asta chiar o s-o facă. Am lăsat capul pe spate şi am oftat adânc.

Era prima oară când câştigam, după opt încercări – pierdusem deja cu cea de-a şaptea nominalizare, un pic mai devreme, în aceeaşi gală –, aşa că, atunci când am ajuns pe scenă, mi-am început discursul cu o poantă sugerată de un prieten:

— Ce să zic, mi-ați stricat recordul.

Cei din sală au râs, dar era şi un sâmbure de adevăr în ce spusesem. Chiar a fost un moment extrem de impresionant, să văd publicul ridicându-se în picioare şi aplaudându-mă, iar recunoştinţa pe care o simţeam era cât se poate de sinceră.

Am avut grijă să le mulţumesc colegilor cu care lucrasem la film, inclusiv lui Marty Brest, Bo Goldman şi Chris O'Donnell, precum şi mentorilor care mă sprijiniseră pe drumul actoriei atâta amar de vreme, Lee Strasberg şi Charlie Laughton. Am vorbit un pic despre implicarea mea în SoBro, o organizaţie dedicată îmbunătăţirii vieţii locuitorilor din South Bronx, şi despre o tânără de acolo care îmi spusese c-am încurajat-o, doar pentru că eram amândoi din acelaşi cartier. Eu, o încurajare pentru alţii – îţi vine să crezi? Şi pe urmă n-am ştiut încotro s-o iau. Am plecat de pe scenă cu Oscarul şi am văzut-o în culise pe Barbra Streisand. Mi-a făcut semnul OK şi mi-a zis:

— Să ştii că pentru tine am votat, Al.

— Mersi, Barbra.

Unii oameni câştigă un Oscar şi apoi îşi continuă seara sărbătorind, sărind din petrecere în petrecere.

Sigur c-aş fi avut şi eu chef să fac asta, dar n-am avut voie. Mă aştepta un avion trimis de Marty Bregman, fiindcă în dimineaţa următoare trebuia să fiu la New York, unde filmam *Carlito*. (Uneori, Bregman reuşea să strice bucuria celor din jur. E şi ăsta un talent.) Aşa c-a trebuit să plec direct de la ceremonia de decernare a Oscarurilor, ca să prind avionul.

M-am aruncat în maşină şi am pornit spre aeroport, unde am urcat în avionul care avea să mă ducă la New York. Nici vorbă de petrecerile sau de euforia la care mă aşteptasem. Dar eram singur în ditamai avionul, doar eu cu Oscarul meu, şi iată că făceam faţă singurătăţii.

Era ca pe vremuri, când trăgeam căruciorul acela roşu, plin cu ziare *Show Business,* de-a lungul Seventh Avenue, în ploaie, luând câte o duşcă de Chianti şi cântând în gura mare: „Mă simt bin'/ Cu sticla mea de vin".

Dar, în clipa aceea, în avion, m-a copleşit un sentiment. Ceva asemănător cu ceea ce trăisem când eram puşti şi tocmai fusesem acceptat în Actors Studio. Eram pe peron, la metrou, m-am urcat într-un vagon şi m-am întors să mă uit la uşile care se închideau.

Mi-am văzut reflexia în geam şi mi-am zis: Sunt actor. Sunt membru al Actors Studio. Stând singur în avionul acela, am simţit o linişte interioară. Era un dar nespus de important şi greu de descris – sunt atâtea sentimente la mijloc. Probabil că asta înseamnă să fii împăcat şi mulţumit de tine însuţi – într-un fel, nu ştii de ce, dar eşti împăcat.

Semăna, cred, cu ceea ce-mi imaginez că simt oamenii pe care îi văd sărind cu deltaplanele de pe stâncile din Montauk – după ce ai plutit prin aer atâta timp, e o alinare să aterizezi, în sfârşit, şi din fericire nu ţine prea mult. Când tocmai ai câştigat un Oscar, peste tot pe unde mergi, oamenii ştiu c-ai realizat ceva deosebit şi aşa se şi poartă cu tine – cam o săptămână. Probabil de asta avem şi sărbători ca Ziua Mamei sau Ziua Tatălui.

Simţim nevoia să ne bată cineva pe spate şi să ne laude, să avem şi o bucurie printre atâtea încercări. Când te gândeşti la ce ne rezervă viaţa, probabil nişte oameni mai înţelepţi decât mine au creat aceste mici răgazuri de aplauze pentru noi toţi. „Bravo, te descurci grozav", „Ooo, la mulţi ani", în timp ce te ciupesc de obraji, „Eşti pe lumea asta de multă vreme şi încă te ţii bine pe picioare, bravo ţie". Sau, de Ziua Tatălui, „Mulţumesc, tati, eşti minunat". Cred că mesajul ăsta chiar îl am scris pe un Oscar în miniatură pe care mi l-a dăruit unul dintre copii. Gesturile astea ne ajută să rezistăm încă o noapte – sau o viaţă.

11

PATRUZECI DE DOLARI PE ZI
(ŞI GOGOŞI PE SĂTURATE)

Ce se întâmplă atunci când câştigi un Oscar după douăzeci şi cinci de ani în industrie? Nu mare lucru, ca să fiu sincer. Nu prea ştiu cum îţi schimbă statutul la Hollywood. M-am bucurat de atenţie mai degrabă pe stradă, unde mă felicitau oamenii în mod constant. Există, desigur, şi o urmare pe plan financiar – eşti plătit mai bine pentru filmele în care joci. Dar oferte şi oportunităţi de a face filme aveam deja şi au continuat să apară. Aşadar, continuam să fac ce făceam şi înainte: să joc roluri de care mă simţeam cumva legat. În următorii câţiva ani, am reuşit să joc în filme precum *Obsesia*, *Donnie Brasco*, *Avocatul Diavolului*, *Duminică, pierzi sau câştigi* şi *Scandal în industria tutunului*, care s-au bucurat de multă atenţie şi au fost nominalizate la Oscar, iar mie mi-au oferit ocazia să lucrez şi cu alţi regizori talentaţi.

Primul din acest şir de filme a fost *Carlito*, o producţie specială a lui Marty Bregman. Reveneam pe teritoriul meu, filmam în New York şi colaboram din nou cu Marty, producătorul meu de nădejde, şi cu Brian De Palma, un regizor extraordinar; totodată, era prima oară când lucram

cu Sean Penn şi cu Penelope Ann Miller, care erau fantastici. Fiind noi trei acolo, eu, Marty şi Brian, aducea un pic a reuniune pentru *Scarface*, dar nu voiam să repetăm ce făcuserăm atunci, iar Carlito Brigante era cât se poate de diferit de Scarface, ca personaj. Nu se droga. Nu-şi ieşea din fire. Era calm. În cele din urmă, o slăbiciune personală a fost cea care i-a pecetluit soarta, a dat dovadă de un strop de milă față de un rival pe care nu ar fi trebuit să-l cruțe.

Am făcut, în total, cinci filme cu Marty Bregman: *Serpico*, *După-amiază de câine*, *Scarface*, *Când dragostea ucide* şi *Carlito*. Toate au avut succes, dar *Carlito* a fost ultimul film la care am lucrat împreună. De data asta n-a existat o despărțire, o ceartă; pur şi simplu, fiecare a mers pe drumul lui. Marty avea țelurile lui, pe care voia să le urmeze, iar eu le aveam pe ale mele. Avea şi o vorbă: „Vrei un film de succes? Dă-i o armă-n mână lui Pacino şi pune-l pe afiş”. Mai spunea şi: „Al Pacino e cel mai deştept tip pe care-l cunosc – după zece minute”. Bregman mă cunoştea bine. Ştia ce fel de actor sunt şi ce fel de actor vreau să fiu. Sigur că jucam şi alt gen de roluri şi, cu toate că m-ai văzut cu arma în mână într-unele dintre rolurile care m-au consacrat, personajele erau foarte diferite, în filme care spuneau poveşti diferite.

Simțeam deja că n-aş mai face un film cu gangsteri decât dacă personajul meu ar fi ceva ce nu am mai jucat. Şi chiar aşa a fost în *Donnie Brasco*, pe care l-am făcut vreo doi ani mai târziu. Omul meu, Lefty Ruggiero, făcea parte din Mafie, ceea ce nu e puțin lucru. Dar Lefty era „soldat”, un mafiot de rang inferior, fără vreo perspectivă de ascensiune. Carlito Brigante era şi el gangster, un tip care-şi făcea veacul pe stradă, dar era romantic, un outsider. Lefty avea o tristețe aparte, cum mi se părea că nu mai jucasem până atunci.

Nu mai văzusem *Donnie Brasco* de douăzeci de ani, dar m-am uitat de curând şi m-a surprins cât de emoționant este.

Mike Newell, regizorul, voia să spună o poveste despre relația dintre aceşti doi bărbați, Donnie şi Lefty, care s-au împrietenit şi care, apoi, s-au întors unul împotriva celuilalt. Vorbim despre o perioadă în care filmele despre camaraderia dintre bărbați nu prea mai erau la modă, dar cred că Mike a procedat bine axându-se pe dinamica dintre cei doi, pentru că acesteia i s-a datorat succesul filmului.

Am filmat *Donnie Brasco* pe parcursul câtorva săptămâni geroase, în New York, cu o gaşcă grozavă, din care au făcut parte Mike Madsen, Jimmy Russo şi Bruno Kirby; izbucneam toți în râs când îl auzeam pe Mike Newell, care este britanic, pronunțând cuvântul „*Maff*-ia". Dar bucuria cea mai mare a fost să lucrez cu Johnny Depp, un tip extraordinar de amuzant, cu care m-am împrietenit imediat. Se uita uneori la mine şi-mi zicea:

— Al, tu ştii că eşti sărit de pe fix, da? Adică, ştii că eşti chiar nebun de legat?

— Ah, da? îi răspundeam. Nici cu tine nu mi-e ruşine.

Dacă am fi fost de aceeaşi vârstă şi colegi de clasă, nu ne-ar fi lăsat să stăm în bancă împreună. În sfârşit, cunoscusem un Cliffy adult. Ne făceam unul pe altul să râdem, ca nişte copii. În multe situații, vedeam lucrurile la fel. Când se întâmplă să cunoşti un om cu care să rezonezi aşa, nu mai vrei să te desparți de el vreodată.

Cu un an înainte filmasem *Obsesia*, primul meu proiect cu Michael Mann. Jucasem un polițist, un locotenent din Los Angeles pe nume Vincent Hanna. Hanna avea probleme personale, la nivel uman. Era schimbător, temperamental, arțăgos şi mereu gata-gata s-o ia razna. Totodată, lua şi cocaină uneori[59], iar eu îmi bazasem interpretarea pe lucrul

[59] În original, *chipping cocaine*, situație în care o persoană ia drogul respectiv din când în când, ca să nu dezvolte o dependență. Poate lua un alt drog în mod regulat, iar cocaină doar ocazional.

ăsta. Filmasem o scenă în care intram într-un club şi personajul meu trăgea nişte cocaină pe nas înainte de a păşi înăuntru. Nu ştiu de ce, dar Mike nu a păstrat scena respectivă în film. Explica în bună parte comportamentul personajului meu, iar fără acea explicaţie mi-e clar că anumite aspecte ale interpretării mele par extravagante. Dacă publicul ar fi văzut o secvenţă-două în care Hanna priza cocaină, cred c-ar fi înţeles mai bine ce făceam. Însă, chiar şi fără droguri, intensitatea cu care-şi trăia viaţa – cum îşi făcea treaba la serviciu, cum gestiona problemele – îi dădea libertatea de a se manifesta cu o asemenea energie. Aproape că era o tehnică pe care o folosea, ca detectiv, şi funcţiona.

Obsesia a fost un film deosebit pentru mine, fiindcă a fost primul în care eu şi Bob De Niro am jucat, în sfârşit, împreună pe ecran (spre deosebire de *Naşul II*, în care am apărut amândoi, dar nu am avut nicio scenă împreună). A fost o ocazie excelentă să întărim relaţia pe care o aveam de atâta timp şi care nu ţinuse întotdeauna doar de noi.

Ţin minte şi acum cum l-am cunoscut pe Bob, cu o grămadă de ani în urmă, când locuiam cu Jill Clayburgh în Village. Ne plimbam pe Fourteenth Street şi ne-am întâlnit din întâmplare cu nişte cunoscuţi de-ai ei. Printre aceştia era şi un tânăr cu o privire neobişnuit de intensă. Era distant, într-un fel – nu te privea drept în ochi –, dar emana o carismă copleşitoare. Era Bob. Mi l-a prezentat Jill şi mi-a spus că e un actor extraordinar. Mi-am dat seama că are talent – se vedea chiar şi aşa, doar cunoscându-l în treacăt. El îmi ştia câteva dintre rolurile jucate în teatru. Am dat mâna, ne-am urat noroc şi ne-am văzut de drum.

Când am filmat *Obsesia*, Bob îmi era deja prieten bun. S-a purtat întotdeauna ireproşabil. Nu s-a întâmplat niciodată să-l rog ceva şi să nu mă ajute. Şi Jill avusese dreptate, chiar era un actor extraordinar. Bob şi cu mine am legat o

prietenie mijlocită de filme – asta îl aprindea, îi oferea o cale de exprimare, şi amândoi eram interesaţi de arta din spatele filmelor. Ne-au unit şi frământările legate de succes şi de faimă, prin care se întâmpla adeseori să trecem în acelaşi timp – mai ales când eram tineri şi totul era nou.

Apoi au venit toate comparaţiile forţate, am fost puşi unul lângă altul şi prezentaţi drept rivali doar fiindcă eram doi actori care îşi făcuseră intrarea în industrie cam în acelaşi timp şi care aveau nume terminate în vocale. Cu toate că avem şi lucruri în comun, suntem cât se poate de diferiţi.

A existat o competiţie între noi. Nu avea cum să nu existe. Mai ales că primeam oferte similare; roluri care ar fi putut ajunge la oricare dintre noi, pe care le putea juca oricare dintre noi. Acolo şi doar acolo exista un iz de competiţie.

Asta s-a mai întâmplat şi cu un alt actor – când am început să joc în filme am trecut prin aceeaşi situaţie cu Dustin Hoffman. Nici nu îndrăzneam să mă compar cu el, îl adorasem în *Absolventul* şi în rolul lui Ratso Rizzo din *Cowboyul de la miezul nopţii*. Mereu mi s-a părut că Dustin este un actor de geniu, dar nu am simţit c-am fi pe aceeaşi lungime de undă.

Nu ţin minte să-l fi văzut pe Dustin în persoană decât o dată, pe străzile din New York, când încă nu eram cunoscut. El se plimba cu soţia şi cu câinele lui, un animal gigantic, şi l-am salutat în timp ce îl opreau trecătorii şi-i cereau autografe. I-am spus că sunt şi eu membru al Actors Studio şi a fost tare amabil cu mine. În timp ce dădea în continuare autografe, mi-a zis:

— Stai liniştit, asta o să faci şi tu în curând.

N-aş fi băgat mâna în foc că mă entuziasma ideea asta, dar a fost drăguţ din partea lui să mă încurajeze aşa.

Pauline Kael, renumitul critic de film, spunea că sunt influenţat de Dustin Hoffman. De fapt, ce a spus despre interpretarea mea din *Serpico* a fost că sunt „adeseori

imperceptibil diferit” de Dustin Hoffman. Trebuie să fi fost ceva la modă, căci în perioada aceea zburau comparațiile în stânga şi-n dreapta. S-a ajuns atât de departe, încât marele producător şi impresar de teatru Alexander H. Cohen, un tip pe care-l apreciam foarte mult, a sugerat ca eu şi Dustin să ne întâlnim la Madison Square Garden şi să ne luptăm în ringul de box – şi nu glumea. Însă i-am răspuns:

— Ştii ce, pot să-ți zic de pe acum c-o să mă învingă Dustin. E un tip sportiv. O să mă facă KO.

Mă gândeam că Alexander ar fi avut mai multe şanse dacă îi propunea lui Meryl Streep să se lupte cu mine, în locul lui. Dar pe urmă mi-a venit alt gând cumplit: dacă mă bătea Meryl? Din fericire, meciul acela de box nu a avut loc niciodată.

A fost o perioadă în anii ’70 în care eu, Dustin Hoffman şi Bob De Niro eram considerați un grup, trei actori aproape interşanjabili. Un tip ca Jack Nicholson era privit altfel, separat. La fel şi Robert Redford. Dar, în timp ce eram toți considerați actori capabili să facă filme şi să le asigure succesul comercial, Bob, Dustin şi cu mine eram priviți ca nişte actori de succes din New York – cu toate că Dustin se născuse şi copilărise în LA –, ne educaserăm singuri şi ne maturizaserăm în New York. Era o etichetă pe care o primeau unii actori.

Eu şi Bob aveam să căutăm, de-a lungul anilor, modalități de a colabora la câte un film, dacă se putea, însă n-am reuşit să găsim proiectul potrivit. Când Bob a primit un rol în *1900*, filmul lui Bernardo Bertolucci, m-a sunat să mă întrebe dacă vreau să lucrăm împreună. Era entuziast:

— Hai, hai, vreau să jucăm rolurile astea împreună.

Dar ştii deja care a fost deznodământul. Am revenit la şablonul meu. I-am răspuns:

— Bob, nu pot. Nu rezonez cu rolul ăsta. Nu înțeleg povestea. Nu ştiu cum să-l joc.

Când ne-a abordat Michael Mann pe amândoi cu scenariul pentru *Obsesia*, ne-a spus că ne putem alege fiecare personajul pe care vrem să-l jucăm: Hanna, polițistul, sau McCauley, hoțul. S-a nimerit perfect ca Bob să-şi dorească rolul hoțului, iar eu să vreau să fiu polițistul.

Cât ne pregăteam să începem filmările, m-am întrebat întruna: Cum o să joc rolul ăsta? Apoi am făcut lectura scenariului, eram acolo eu, Bob, Val Kilmer, Jon Voight şi încă mulți alți actori minunați, strânşi în jurul unei mese. Bob avea un personaj colosal, exploziv, dar îl vedeam abordând rolul mai curând reținut, intens, îl interpreta ca pe un singuratic. Era superb. Mi-am dat seama imediat că eu aveam s-o iau în direcția opusă.

Michael Mann ne-a ales pe noi pentru că nu voia doi tipi la fel, voia să aibă contrast. Aşa sporea tensiunea pentru o scenă de pe la mijlocul filmului, când ne aşezam împreună la masă într-un restaurant şi stăteam de vorbă pentru prima oară.

Când a venit momentul să jucăm scena din restaurant, Bob n-a vrut s-o repetăm deloc. Şi mi-am zis: Are dreptate. Am ajuns pe platou şi am început să filmăm direct. Nu am analizat-o, nu am stat de vorbă despre ea, nimic – am filmat. Bob a fost tare înțelept când a propus varianta asta.

În timpul care trecuse de când mi-l imaginasem pentru prima oară, când turnam *Naşul III*, filmul *În căutarea lui Richard* începuse să prindă formă. Îl puteam face aşa cum îl visasem dintotdeauna. L-am finanțat din fonduri proprii, aşa că nu trebuia să răspund în fața nimănui sau să mă conformez regulilor pe care le impun alții atunci când îți finanțează filmul şi vor să-şi recupereze investiția. Un film de artă este un risc, nu te poți aştepta să-ți scoți imediat banii şi nici nu te poți supăra atunci când nu se întâmplă

aşa. Filmele de artă nu sunt făcute pentru succes comercial, au un cu totul alt public.

Dacă e să fiu sincer până la capăt, cred că îmi doream, pe de o parte, să fac filmul ăsta ca să exorcizez ceva, cum ar fi sentimentele pe care le trăisem când jucam *Richard al III-lea* pe Broadway, iar criticii spuseseră că am tras înapoi reprezentațiile din Shakespeare cu cincizeci de ani. Pe de altă parte, am făcut-o din admirație pentru artişti precum Orson Welles, un adevărat geniu al filmului. A făcut de toate de-a lungul carierei, şi-a petrecut viața întreagă punând laolaltă filme, zbătându-se neîncetat să strângă bani pentru ele, neprimind niciodată atenția pe care ar fi meritat-o. N-aş îndrăzni vreodată să mă compar cu Welles, dar m-a inspirat mult şi îmi place să cred că am avut o adevărată experiență wellesiană atunci când am făcut *În căutarea lui Richard*. Trecerea prin toate încercările de care se loveşte un om care scrie, regizează şi joacă într-un film – iar între timp face şi vreo două filme comerciale – a presupus un dans delicat: implicarea şi coordonarea tuturor actorilor care apăreau în diverse momente. Am filmat pe tot globul.

La *În căutarea lui Richard* am lucrat în perioada în care jucam în *Carlito* şi am continuat lucrul la el şi cât am făcut *Obsesia*. Michael Mann, un om de o generozitate deosebită şi de o inteligență ieşită din comun, mi-a pus la dispoziție o parte din echipa *Obsesiei*, ca să lucrăm împreună la filmul meu – fără să stea o clipă pe gânduri, pur şi simplu. Ce gest nemaipomenit! N-am să-l uit niciodată. Alegeam locurile de filmare. Alegeam actori. Mă dedicam acestui proiect cu tot ce puteam. Ziua lucram la un film, noaptea, la celălalt. Apoi, a doua zi, mă întorceam pe platouri şi o luam de la capăt. Stăteam lângă piscină, în casa pe care o închiriasem în LA, şi revizuiam structura scenelor din *În căutarea lui Richard*, planificam bătălii, organizam totul în minte. Uneori aşteptam să ajung în locul unde filmam şi vedeam direct

acolo cum se aranjau lucrurile. În perioada aceea am ajuns la concluzia că regizorii sunt mai sărițI de pe fix decât actorii, şi cu asta cred c-am spus destul.

Munca asta mă însufleţea. Este o energie aparte pe care o simți atunci când lucrezi la un film şi nu trebuie să stai degeaba şi să aştepți să fii chemat să-ți tragi dublele. Dacă te uiți la *În căutarea lui Richard*, o să vezi că hotărăsc cum să regizez o scenă chiar în timp ce joc în ea. Camerele filmează, scena e deja în desfăşurare, iar eu joc în ea, o regizez, ies din cadru ca să-l las pe cameraman să vină mai aproape, în timp ce dirijez mişcările celorlalți actori făcându-le semne şi gesturi ca un antrenor de baseball. E o adevărată tornadă de actorie şi regie, iar mie mi-a plăcut la nebunie să fiu calmul din mijlocul acestei furtuni.

Într-o zi, în timp ce filmam *În căutarea lui Richard*, mi-am dus actorii şi echipa tehnică la muzeul Cloisters[60] şi la Catedrala St. John the Divine, unde l-am cunoscut pe Philippe Petit, extraordinarul artist al mersului pe sârmă, care avea brațele asemenea unor frânghii, atât de puternic era. Mersese pe sârmă de pe clădirea de peste drum până pe acoperişul catedralei, la patruzeci şi cinci de metri deasupra solului – fără plasă. Ţine minte asta. Voisem să-mi duc actorii pe acoperişul bisericii, dar am văzut o grămadă de excremente de porumbel acolo, sus, şi auzisem că sunt extrem de otrăvitoare. Îmi spusese şi cineva de pe platou chestia asta.

Când i-am povestit lui Philippe, mi-a zis:

— Şi ce dacă? Ce dacă e otrăvitor? Dacă moare un actor, moare pentru arta lui.

— Să mori pentru arta ta? i-am răspuns. N-aş lua-o la propriu, totuşi. Metaforic vorbind, sunt de acord.

---

[60] Muzeu din New York specializat în artă şi arhitectură europeană medievală.

În cele din urmă, am găsit un loc fără excremente de porumbel în care să filmăm scena asasinării lui Clarence, fratele lui Richard. Nu era o bijuterie arhitecturală impresionantă, ca St. John the Divine, nu-mi dădea senzația că am păşit pe tărâmul lui Michelangelo, unde ai sentimentul că poți face orice. Într-un asemenea loc credeam că trebuie filmat Shakespeare. Dar am găsit altă variantă, în East Side, care era chiar mai bună. Acum puteam să-l ucidem pe Clarence. Oamenii de la biserica aceea au fost atât de cumsecade, încât ne-au permis să lucrăm acolo gratuit. A fost o experiență de-a dreptul memorabilă să filmăm scene medievale în New York. Oraşul acela îmi oferise deja atât de multe, iar acum continua să mă suprindă, să mă bucure. N-o să uit niciodată sentimentul acela.

Mi-a prins enorm de bine să lucrez la *În căutarea lui Richard*. N-am fost niciodată mai fericit de atât. Îmi împlinisem un vis, o viziune personală. Iar când am terminat, după patru ani în care fusesem absorbit de filmul acela, trebuia să-l vindem. Acu' era acu'. Dumnezeule mare, ce mă aştepta! Păşeam într-o lume cu totul nouă pentru mine. Eram pregătit pentru toate dedesubturile ei? Nici pe departe. Depinsesem toată viața de impresari, manageri şi regizori pentru partea asta de afaceri. Şi acum era vorba despre un film de artă – eram conştient că avea să fie greu de vândut. Marty Bregman, unde eşti? Ajutor!

Au fost vreo două persoane care chiar au vrut să cumpere documentarul sau cel puțin să-mi dea banii pe care îi investisem. Aşa că l-am vândut, ceea ce însemna să renunț şi la control. Filmul a fost cumpărat de Tom Rothman, de la Fox Searchlight Pictures, divizia de filme independente a companiei Twentieth Century Fox, care scosese nişte filme grozave. Iar, imediat ce l-a cumpărat, a fost avansat, ajungând director la Twentieth Century Fox, şi a dispărut,

inaccesibil, n-a mai fost responsabil de filmul meu. A fost o pierdere în toată legea – nu avea de ales, a trebuit să meargă în noua funcție, iar eu m-am bucurat pentru el, bineînțeles. Cu cine l-au înlocuit? Nu-i voi da numele. Dacă citeşte cartea asta, va şti că despre el e vorba. Doar o dată a fost nevoie să-l văd, că l-am şi recunoscut. Fusese asistent de regie la un spectacol în care jucasem demult. Tot nu ştia meserie.

Am avut câteva conversații telefonice cu cei de la Searchlight şi m-am şi întâlnit întâmplător cu unul dintre directorii lor într-un avion, am discutat un pic despre film. Mi s-a explicat că *În căutarea lui Richard* nu putea fi nominalizat la Oscar fiindcă nu era nici documentar sută la sută, nici film de ficțiune în sensul clasic, aşa că nu exista o categorie în care să-l încadreze. Vreau să îți spun o chestie pe care mi-a zis-o Sidney Lumet cât se poate de clar: dacă l-ai turnat şi e pe film, este film. Dacă porneşte povestea din punctul A şi ajunge în punctul B, este film. Dacă are un mesaj, este film. Ştiu că e o diferență între documentar şi ficțiune. Ei bine, avea câte puțin din amândouă. Pedepsiți-mă. Împuşcați-mă. La Hollywood nu poți să faci nimic ieşit din tipar. Am învățat un pic, am uitat un pic şi am mers mai departe. Shakespeare de la groapă nu se-ntoarce.

Partea de marketing a fost cea la care am dat greş. Cu toate că fusese ideea mea, că eu îl scrisesem, regizasem şi produsesem, tot nu eram în stare să mă mobilizez şi să ies în lume ca să-l promovez şi să-l vând. În tinerețe am vândut săpunuri ambalate de persoane nevăzătoare. Mergeam din uşă în uşă prin Bronx, iar uneori mai reuşeam să vând câte unul. Săracul le vindea unora şi mai săraci. Țin minte că la un moment dat mi-a deschis uşa o femeie şi i-am recitat prezentarea săpunurilor. Mi-am dat seama că avea o privire mai mult decât prietenoasă. N-am profitat de ocazie şi m-am

cam ofticat mai târziu că n-am făcut-o. Dar munca în vânzări e grea, iar eu nu am rezistat prea mult.

A trebuit să programăm proiecții ale filmului pentru cercetarea de piață. Acum nu-l mai vedeau doar prietenii mei; erau străini, aleşi pentru că ar fi putut aprecia genul ăsta de nebunie. Nu ştiam ce se aşteptau să vadă. Dacă huiduiau, dacă se ridicau şi plecau de la filmul în care eu investisem atâta timp şi în care pusesem atâta suflet? Aveam un singur gând în clipele acelea: Filmul meu e execrabil.

Apoi am sperat că, în chip miraculos, în timp ce îl transportam de la studioul de editare spre sala de proiecție, aveau să apară nişte modificări care să-l facă un film bun. Publicul avea să se ridice în picioare şi să aclame. Pe urmă mi-a venit o idee şi mai bună: O să-i opresc cu totul, da, n-o să las oamenii să intre. Dup-aia m-am răzgândit: Nu, nu pot să fac asta, dar ştii ce pot face? Le pot spune aşa: „Vă mulțumesc c-ați venit, dar să ştiți că nu e un film pe bune. E doar un mic experiment al meu. Sunt actor, am vrut doar să văd dacă pot să fac ceva de genul ăsta, sigur nu e pe gustul dumneavoastră. Stați, dacă doriți, dar nu e cu supărare nici dacă plecați". Măcar gândurile astea m-au făcut să chicotesc un pic.

Am ținut proiecția într-o sală a impresarului meu, un spațiu destul de mare, în care puneam uneori filme de Pasolini şi Visconti, filme care îmi păreau bune, valoroase, şi voiam ca oamenii să vadă lucruri pe care în mod normal nu le-ar fi văzut.

La una dintre proiecțiile filmului meu a venit o femeie de patruzeci şi ceva de ani. Era profesoară, parcă; era atrăgătoare, emana inteligență şi distincție. A urmărit tot filmul, iar la final am văzut că plângea. Am privit-o uluit, am aşteptat şi m-am mirat. Cuvintele cu care a descris experiența au fost: „N-am crezut niciodată că l-aş putea

înțelege pe Shakespeare, dar acum îl înțeleg". Avusese un soi de revelație. Ca şi cum ar fi spus: „N-am avut încredere în latura asta a mea". Era o persoană educată, care probabil avusese toată viața o anume atitudine față de Shakespeare. Se ținuse departe de el şi probabil se convinsese singură să-i privească de sus opera. Acum fusese mişcată până la lacrimi, simțindu-se şi foarte încântată de ea însăşi, şi stânjenită de faptul că probabil pierduse nişte momente din viață în care s-ar fi putut bucura de scriitura lui Shakespeare.

În căutarea lui Richard a fost primit binişor, însă adevărul este că m-a rănit faptul că nu a avut un succes răsunător. Nu a fost doar o dezamăgire. M-a afectat profund. Există momente în viață când te descurci onorabil, apoi suferi o respingere de genul ăsta, care umbreşte complet orice succes. La momentul respectiv nu am gestionat în niciun fel dezamăgirea, fiindcă atunci când am trăit-o era prea dificil de conştientizat.

Mulți ani mai târziu, după ce m-am mutat din New York în LA, ca să fiu mai aproape de fosta mea iubită şi de copii, am ajuns la un moment dat la o petrecere în casa vecinilor. Gazda era o tipă influentă, un soi de mare mahăr, însă am ajuns s-o cunosc şi să-mi dau seama că e o persoană cumsecade. În seara aceea, erau la petrecere multe vedete şi mulți producători faimoşi de la Hollywood, oameni sus-puşi. Am făcut cunoştință cu câțiva dintre ei şi am descoperit că niciunul nu ştia de *În căutarea lui Richard*. Un film pe care îl scrisesem, regizasem şi în care jucasem, cu o distribuție din care făceau parte nişte actori britanici şi americani extraordinari, înnobilând ecranul cu sclipirea talentului lor. Directors Guild of America mi-a oferit premiul Cel mai bun regizor pentru el, iar *The New York Times* l-a inclus pe lista celor mai bune zece filme din anul în care a apărut. Dar iată

că acolo, la petrecerea aceea, nu îl ştia nimeni. Nu numai că nu-l văzuseră, ci nici nu auziseră de el.

Aş putea analiza situaţia dintr-o perspectivă filosofică. Şi mai greu de îndurat a fost faptul că eram la petrecerea aceea cu un prieten care la un moment dat spusese despre *În căutarea lui Richard* că e o capodoperă, iar acum nu voia nici măcar să admită că-l văzuse, ca şi cum s-ar fi compromis dacă ar fi recunoscut. Îmi venea să-l înghiontesc şi să-i spun: „Hai, frate, zi ceva! Tu chiar ştii filmul". Dar n-a suflat o vorbă, n-a îndrăznit să spună ceva în cercul acela al Hollywoodului. În asemenea locuri trebuie să-ţi placă doar ce e la modă. Mi-a luat foarte mult timp să învăţ lecţia asta. N-o demonizez, dar o înţeleg un pic mai bine acum. La momentul acela, m-am gândit o clipă să aduc rolele de film şi să proiectez filmul chiar acolo, în casa femeii ăleia. Însă mă aşteptau acasă doi copii mici.

După *În căutarea lui Richard*, n-am mai jucat Shakespeare aproape un deceniu, până când am acceptat rolul lui Shylock într-o variantă ecranizată a *Negustătorului din Veneţia*, care a fost lansată în 2004. Regizorul, Michael Radford, făcuse până atunci nişte filme excelente, iar producătorul, Barry Navidi, mi-a propus rolul după ce lucrase la un proiect cu Marlon Brando şi cu Johnny Depp. Simţeam că Barry e un tip foarte inteligent, care înţelege în mod firesc actorul şi arta cinematografiei. Îl cunoscuse bine pe Brando şi mi-a povestit că Marlon m-a recomandat pentru rolul lui Shylock. Nici azi nu ştiu cum de a simţit Marlon rolul acela în mine. Dar, când am citit scenariul pentru film, am zis doar:

— Îl văd perfect, văd şi direcţia în care trebuie să-mi duc personajul. Vreau să-l fac.

Când ne-am dat seama că ne presează timpul, am adunat actorii din distribuţie în New York –aveam eu un spaţiu la

mansardă în care puteam ține repetițiile – şi ne-am apropiat mult. Am reuşit să ne construim filmul în jurul piesei, s-o interpretăm şi să găsim lumea în care aveam să jucăm. Eram cu toții nespus de recunoscători pentru experiența aceea, care ne-a adus libertatea şi înțelegerea de care ai mare nevoie când joci în orice film, şi cu atât mai mult în Shakespeare.

Ştiam că Dustin Hoffman îl jucase pe Shylock pe Broadway şi în Londra, dar lucrul cel mai frapant legat de *Neguțătorul din Veneția* era stigmatul de a fi percepută ca o piesă antisemită. Renumele acesta negativ data chiar de când fusese creată, cu mai mult de patru sute de ani în urmă, iar de atunci se transmitea din generație în generație. Însă noi, ca public, ne-am schimbat. Dintr-o anumită perspectivă, piesa asta i se potriveşte epocii moderne. Înțelegem prejudecata căreia îi este expus Shylock. Mulți dintre noi rezonează cu ce trăieşte el. Nu sunt evreu, dar, din punctul meu de vedere, l-am gândit pe Shylock ca pe un om care este exilat într-un ghetou şi abuzat de bigoți. Nu numai că-l tratează urât şi-l scuipă, ci îi şi fură fiica mult iubită, tot ce i-a mai rămas pe lume. Şi, cu toate astea, are o demnitate aparte. Simte că faptele îi sunt justificate de tot ce a pătimit. Nu este un Iago, nici un Richard al III-lea, nu seamănă cu niciunul dintre celelalte personaje negative ale lui Shakespeare. Are un strop de eroism. E un supraviețuitor. M-am gândit că un asemenea personaj îşi găseşte locul în lumea în care trăim azi şi că un film despre el ar fi relevant.

Mi s-a părut că ecranizarea noastră a fost un film shakesperian bun, iar comunitatea evreiască l-a sprijinit. Însă n-am avut niciodată sentimentul că şefii de la Sony şi l-au asumat întru totul, se temeau de o posibilă controversă creată în jurul personajului Shylock. Se pregăteau pentru ceva ce nu s-a întâmplat, pentru o reacție negativă care n-a

apărut. Au organizat premiera la un cinematograf de pe Third Avenue, premieră la care m-am dus, dar de-abia reuşeai să găseşti locul ăla. Pur şi simplu, încercau să ascundă filmul. A fost o mare ipocrizie şi m-a mâhnit teribil. Atunci mi-am dat seama că oamenii care-l lansau nu aveau de gând să susțină filmul, dar, din câte înțeleg, s-a bucurat de mult succes şi a fost una dintre cele mai profitabile ecranizări ale lui Shakespeare.

Aveam să-l mai joc pe Shylock de două ori. L-am jucat pentru Shakespeare in the Park, apoi pe Broadway, ambele puneri în scenă fiind regizate de Daniel Sullivan. Spectacolul nostru avea un impact tulburător mai ales datorită momentului în care lui Shylock îi este aruncată kippa pe jos – i-o smulg de pe cap, îl trag în cristelniță şi îl botează, fiind forțat să se convertească la religia catolică. După ce îl scot de-acolo, ud leoarcă, el se întoarce la kippa, o ridică şi şi-o îndeasă pe cap, sfidător. Publicul izbucnea, de obicei, în urale la finalul scenei. Răzvrătirea aceasta avea să-l coste viața, probabil, iar sfidarea lui era limpede. Acesta a fost unul dintre momentele extraordinare adăugate de Daniel Sullivan în spectacol şi tocmai datorită lui mi-am dorit să joc rolul lui Shylock.

Mi-a luat luni întregi să-mi perfecționez interpretarea aceea – luni de repetiții, după ce făcusem deja un film şi jucasem *Negustătorul* şi în Central Park. Sunt convins că am avut doar de câştigat de pe urma timpului petrecut jucând în spectacolul ăsta, datorită acestui răgaz am avut o anumită libertate în interpretare şi am fost apoi nominalizat la Premiile Tony, nominalizare care mi-a adus o mare satisfacție. Când lucrez la un rol o perioadă îndelungată de timp, reuşesc să găsesc personajul în străfundul propriei ființe.

Mi-ar plăcea şi acum să-l mai joc pe Shylock, poate în Anglia. Este unul dintre rolurile jucate de marii actori ai

lumii – a contribuit la crearea reputației legendarului Edmund Kean. Când l-a jucat pe Shylock, oamenii au fost atât de zguduiți, încât, în timpul reprezentației, au ieşit în fugă din teatru şi au oprit trecătorii de pe stradă, spunându-le că trebuie să intre şi să vadă ce se petrece pe scenă.

Țin minte genul acesta de interpretare explozivă de când l-am văzut pe Jonathan Pryce jucându-l pe Hamlet. Când a ajuns la scena în care Hamlet trebuie să vadă fantoma tatălui său, în acea punere în scenă vedea fantoma *ieşind chiar din el*. Momentul acelui exorcism era atât de frapant, încât te ridica de pe scaun. Jonathan juca ambele roluri, iar vocea fantomei tatălui său răsuna din el, ieşind printre buzele lui Hamlet. Am văzut-o cu ochii mei, iar Shakespeare era purtat dincolo de o nouă graniță. Simțeai groaza care îi copleşea pe spectatori. Am fost fascinat să văd cât de departe poate ajunge un actor. Nu era nevoie să zdrobească nişte maşini unele într-altele, n-avea nevoie de explozii spectaculoase. Nu avea nevoie de o pelerină de Superman. El făcea totul – îşi luase zborul cu replicile scrise de Shakespeare.

Îți imaginezi repetiția *aceea*?

— Hei, mi-a venit o idee: ce-ar fi ca rolul tatălui lui Hamlet să fie jucat tot de Hamlet, iar taică-su să-i iasă din burtă? Îl regurgitează.

— Uaaau, da, chiar vreau să-ncerc asta, frate, hai să vedem cum iese.

După spectacol am mers în culise şi am stat de vorbă cu Jonathan. L-am întrebat:

— Cum reuşeşti să faci asta de opt ori pe săptămână?

A zâmbit modest şi mi-a răspuns:

— Nu-i aşa greu, o jucăm doar de şapte ori.

Înțelegi la ce mă refer? Actorii, frate... Nimic pe lumea asta nu se compară cu actorii. Şi înainte, şi acum, ei sunt cei

mai fascinanți oameni. Ştiu că lumea zice că sunt nebuni, egocentrici şi aşa mai departe. Îi acuzăm inclusiv de narcisism. Detestabil. Vrei să spui că oamenii pe care îi interesează propria persoană sunt narcisişti? Hai să fim serioşi, tuturor ni se potriveşte descrierea asta. Ei sunt exact ce erau şi acum două sute de ani: săriți de pe fix şi cuprinşi de o nebunie voioasă. Da, mai mulți din elită au intrat în rândul actorilor, dar nu uita că şi ei sunt țăcăniți.

Am fost nominalizat la Premiile Tony pentru rolul lui Shylock de pe Broadway şi am avut ocazia să joc cu Lily Rabe, fiica lui Jill Clayburgh. Lily este o actriță nemaipomenită, iar pentru mine a fost o încântare deosebită să joc alături de fiica fostei mele iubite. În perioada în care am lucrat împreună, între Lily şi mine s-a creat un raport similar celui tată-fiică. Eu, cel puțin, asta am simțit şi mi s-a părut minunat, aşa cum şi ea a fost minunată. În timp ce pregăteam spectacolul, am pierdut-o pe Jill în lupta cu cancerul, un lucru nespus de trist, care ne-a împovărat sufletele în tot răstimpul în care am jucat.

12

PRIETENI POȚI SĂ-ȚI CUMPERI ORICÂND

Anul 2011 a început în forță. S-au născut gemenii mei şi ai lui Beverly D'Angelo, un băiat şi o fată. Acum eram un tată cu trei copii: cei mici, Anton şi Olivia, şi o fiică adolescentă, Julie. Ce putea fi mai frumos?

Eu şi Beverly nu prea ne-am înțeles în legătură cu oraşul în care urma să locuim. Viața ei era exclusiv în Los Angeles. Pentru mine, New Yorkul era *acasă* şi dintotdeauna îmi dorisem să trăiesc acolo. Psihiatrul m-a avertizat să nu mă mut în LA. M-am mutat oricum.

Iată-mă, deci, la şaizeci de ani împliniți, începând o nouă viață, într-un nou oraş. Nu mă descurcam deloc în Los Angeles. Nu-i înțelegeam viața socială. Ştiam că aveam să mă întorc în New York cu orice ocazie.

M-am mutat prin LA cu micuții mei de mai multe ori, încercând să găsesc cea mai potrivită casă. Creşteam ce creşteam, ne mutam în altă parte, tot cu chirie. Eu şi Beverly ne străduiam să învățăm cum să ne creştem copiii fără sprijinul celuilalt. Am stabilit drepturi de vizită, iar cei mici au stat cu câte unul dintre noi o perioadă de timp, până când am căzut de acord, în cele din urmă, asupra împărțirii egale a custodiei. Dar, chiar şi atunci, munca mă mai ținea uneori departe de ei, când trebuia să călătoresc. Sunt nespus de recunoscător că au ajuns nişte oameni aşa echilibrați, având în vedere prin ce au trecut. Nu au primit întotdeauna atenția pe care şi-o doreau sau pe care o meritau din partea mea şi, cu toate că am încercat să mă implic cât mai mult posibil, o dată ce se destramă familia, totul devine mai dificil. Tare îmi doresc să fi înțeles asta şi atunci.

Los Angelesul era cât se poate de diferit de New York, iar un newyorkez se simte ca un extraterestru în orice alt oraş. În LA era mult mai multă *socializare*; aici ai sentimentul că trăieşti într-o comunitate, dar sunt anumite reguli pe care trebuie să le respecți, în funcție de suburbia în care

locuieşti. Beverly Hillsul este imens, dar unele dintre cartierele lui îți dau senzația că eşti într-un club exclusivist unde au loc petreceri şi cine festive, iar tu încerci să-ți găseşti drumul prin beznă. La început mă înspăimânta gândul de a ieşi singur, fiindcă mă rătăceam întotdeauna şi nu reuşeam să mai găsesc drumul spre casă. Dar multe dintre petrecerile din LA erau plăcute, m-am simțit binevenit şi am avut norocul să dau peste oameni pe care îi plăceam cu adevărat. Bunul meu prieten Harold Becker şi soția lui locuiau aici – amândoi au fost extrem de amabili cu mine. Harold chiar m-a plimbat prin oraş, mi-a mai arătat câte ceva pe ici, pe colo.

Şi Charlie stătea în LA, în principal fiindcă îi pria clima – era deja afectat de scleroza în plăci, iar el şi Penny lucrau ca profesori de actorie. Unii dintre actorii cu care colaborau erau faimoşi, în vreme ce alții încă se zbăteau să răzbească în industrie; munca asta făcuse parte dintotdeauna din viața lor. Stăteau în Santa Monica, care, aveam să aflu, era cu totul diferit de Beverly Hills, unde locuiam eu. La început, când am ajuns în LA, mă simțeam mai curând în trecere. Mergeam uneori prin centru, mă uitam la pictori şi la artişti. Mă întrebam cum or fi fost anii ’20 şi ’30 în oraşul ăsta. Auzeam tot felul de poveşti şi mai întrezăream câteodată o frântură din lumea de demult, dar în cea mai mare parte dispăruse. Rămăseseră doar o mulțime de clădiri înalte şi traficul, din cauza căruia îți venea să te laşi păgubaş şi să nu mai mergi nicăieri. Am început să mă întreb: Chiar sunt în stare să trăiesc aici?

Los Angelesul este într-o oarecare măsură provincial. E provincial prin faptul că identitatea oraşului decurge din felul în care îşi câştigă oamenii traiul, din sursa activității lor. Iar în Los Angeles acea sursă sunt filmele. Este un oraş industrial, iar industria este showbusinessul. Nu eşti

niciodată departe de oamenii cu care lucrezi, iar unii te vor judeca nu doar în funcție de munca ta, ci şi de reputația pe care ți-ai creat-o de-a lungul anilor.

Mi-a luat ceva timp să văd partea bună a Hollywoodului. În anumite medii, trebuia să ai mare grijă, fiindcă moneda de schimb era bârfa. Era ca şi cum primeai doar spuma, frişca de deasupra, dar dedesubt ceaşca era goală, niciun strop de cappuccino. Am fost odată la o petrecere, acum vreo douăzeci de ani, la ziua de naştere a lui Harold Becker. M-am uitat la ceas, era 10 seara şi toată lumea plecase deja. L-am întrebat:

— Harold, unde s-au dus toți oamenii ăştia? Ce s-a întâmplat?

— Ah, păi, ştii doar, aşa e la Hollywood.

— Cum adică, la Hollywood? Ce legătură are asta cu petrecerea?

— Nimeni nu vrea să stea până la 10. Nu vor să se facă târziu, să se îmbete şi să spună ce nu trebuie cui nu trebuie.

— Pe bune?

Câteva săptămâni mai târziu, eram la altă petrecere, un eveniment de după Premiile Oscar, din Century City, într-un apartament cu vedere panoramică spre Hollywood. Era foarte elegant şi veniseră o mulțime de vedete. Chiar mă simțeam bine, aveam o grămadă de oameni interesanți cu care să stau de vorbă. În seara aceea am cunoscut-o pe Oprah. Tocmai mă pregăteam să plec de la petrecere cu un prieten, când am văzut o tipă pe care o cunoşteam – o actriță, şi chiar o actriță foarte bună –, ținea în mână un pahar şi plângea. Nu m-am putut abține şi am întrebat-o:

— Ce s-a întâmplat? Eşti bine?

M-a privit cu ochii înlăcrimați şi mi-a răspuns:

— Cred c-am spus ce nu trebuia cui nu trebuia.

Se temea că jignise un om care îi putea schimba viața. O asemenea teamă poate crea tensiune şi încurajează superficialitatea. Dacă stai de vorbă cu cineva şi te cenzurezi neîncetat, nu mai rămâne loc pentru spontaneitate. Mă uitam la biata femeie care plângea, o compătimeam şi-mi spuneam: Ce sentiment ciudat!

Cel mai grav e când ofensezi un critic, şi naiba ştie cum poți să eviți greşeala asta. Eu prefer să mă țin departe de oamenii care au genul ăsta de putere. Înțeleg să te cenzurezi ca să nu răneşti omul cu care stai de vorbă. Dar, dacă te cenzurezi fiindcă nu vrei să-ți pui în pericol jobul sau cariera, dispare latura umană a conversației. Cum să legi prietenii adevărate, dacă te prefaci tot timpul?

M-am întâlnit odată cu un tip care era şef mare la Hollywood. Dacă l-aş numi producător, i-aş minimaliza importanța – tipul ăsta era deasupra tuturor. Eu nu-l ştiam, fiindcă nu stăteam mai deloc prin Hollywood. Ca să fiu sincer, rareori ştiam cu cine stau de vorbă prin LA, recunoşteam doar oamenii văzuți în filme.

Deci l-am cunoscut pe tipul ăsta într-o seară, când eram într-un restaurant şi-mi făceam de cap. Nu mai beam, dar tot mai aveam un strop de nebunie în mine, făceam pe mafiotul. Eram pe cai mari, o țineam numai în replici amuzante, mă miram şi eu că aveam atâta poftă de distracție la şaizeci şi ceva de ani. Am făcut cunoştință spontan, habar n-aveam cine e. Dar se pare că ne-am distrat de minune şi am râs mult cu acest mare mahăr, mai ales că aveam chef să mă dau în spectacol. Nu-mi dădeam deloc silința să-l impresionez, iar uneori aşa e cel mai bine. Cum zice Hickey în *The Iceman Cometh*: „Aş simți că-s liber şi aş vrea să sărbătoresc un pic". Chiar m-am simțit bine cu tipul ăsta.

Câteva zile mai târziu, m-a sunat impresarul meu. Îl căutase cineva din partea lui Cutărică, voia să ne vedem în

biroul lui de sus, din Cerurile Hollywoodului – cică v-ați văzut într-o seară şi i s-a părut că eşti extrem de amuzant. Mi-am zis: Serios? Nu-s amuzant la cerere, uneori pur şi simplu nu sunt. De ce să mă întâlnesc acum cu tipul ăsta? Sper că nu se aşteaptă la încă o reprezentație.

În acelaşi timp, reuşeam şi să mă simt bine în LA. Aveam prieteni, aveam o viață în regulă. Mi-am spus: Nu vreau să frec menta aiurea pe-aici. Cât padel[61] să joci, până la urmă? Stilul meu de viață era extrem de costisitor – aveam un personal tot mai numeros, întrețineam două case, cele două apartamente şi un birou, îmi susțineam financiar şi copiii. Cheltuiam trei sau patru sute de mii de dolari pe lună, o grămadă de lovele, şi voiam să mă mențin activ, aşa c-am mai făcut câte un film-două.

Am jucat în *Acum sunt 13*, o franciză cu nişte actori grozavi şi cu un regizor nemaipomenit, Steven Soderbergh, aşa că ştiam că sunt pe mâini bune. Îmi plăceau mult George Clooney, Brad Pitt, Don Cheadle, Matt Damon şi ceilalți din echipă. Era un grup ca lumea şi m-am bucurat să lucrăm împreună. Numai că nu ştiam nimic despre film. Charlie a zis că scenariul e bun, aşa că mi-am jucat rolul şi gata. Jonglam cu multe lucruri în perioada aceea. Trebuia să dăm o fugă în Las Vegas, să filmăm acolo vreo două zile, şi țin minte că am întrebat dacă mă pot întoarce în LA imediat după filmare. Aveam copiii la mine şi voiam să ajung acasă cât mai repede. La momentul respectiv, mi se părea că am energia necesară.

Aveam o mulțime de lucruri de făcut – aveam grijă de copii, încercam să mă ocup de viața profesională şi să fac față haosului obişnuit care părea să mă însoțească

[61] Sport care se practică folosind o rachetă şi o minge, similar tenisului şi squash-ului.

pretutindeni. Aveam sentimentul că alerg neîncetat şi că în curând o să mă izbesc de un zid. Ce să mai zic despre soarta tragică a omului? Mă gândesc la ce mi-a spus Bertolt Brecht într-o seară liniştită de vară, când stăteam amândoi pe un leagăn. Eram destul de prăjiți, fumaserăm câte ceva amândoi şi ne dădeam în leagăn în toiul nopții, iar undeva în depărtare se auzea o petrecere.

— Al, tu ştii care-i tragedia omului?

— Nu, zi-mi. Chiar vreau să ştiu.

— E prea rezistent, supraviețuieşte prea mult.

— Auzi, Bertolt, te superi dacă-ți fur vorba asta şi-o folosesc eu într-o carte, într-o bună zi?

— Chiar te rog. Nu e ca şi cum noi doi chiar ne-am cunoscut. Eu am murit în Berlinul de Est când tu erai adolescent, în Bronx.

— OK, mersi frumos. Acum poți să-i spui fetei cu care stăteam în leagăn să se-ntoarcă? O trimiți tu înapoi?

— Sigur, puştiule, oricum am de scris.

În timp ce se îndepărta, am strigat după el:

— Auzi, ai putea să-mi scrii şi mie o piesă?

Nu cred că m-a auzit.

Am impresia că am deviat un pic de la subiect. Cred c-aş avea nevoie de o gorilă din aia de vreo două sute cincizeci de kile, care să mă aducă înapoi pe calea cea bună. Asta îmi zicea Charlie, demult de tot, prin anii ’60, când ne plimbam pe străzile din New York, pe trotuare şi peste poduri, sprințari ca nişte vagabonzi care se antrenează pentru un maraton, în timp ce recitam în gura mare din Dylan Thomas sau Allen Ginsberg sau, preferatul meu, cântam *Jingle Bells*. Îmi zicea:

— Ți-ar trebui o gorilă mare, de vreo două sute cincizeci de kile, să te lege în lanțuri şi să te țină bine, că parcă ai din ce în ce mai multă energie.

Întotdeauna am avut multă energie şi zău că e un lucru bun. Când mai las de dorit la capitolul inteligenţă, compensez cu energie.

După ce m-am mutat în Los Angeles, tot trebuia să-mi satisfac impulsurile creatoare, simţeam din nou nevoia asta. Aşa că am început să lucrez la încă un film propriu, în acelaşi stil ca *În căutarea lui Richard*. De data asta m-am concentrat asupra unei piese care m-a contrariat întotdeauna şi pe care o jucasem la Circle in the Square, *Salomeea*, a lui Oscar Wilde. Îl adoram pe Wilde, adoram şi piesa, aşa că am pornit într-o aventură ce avea să dureze aproape zece ani, făcând filmul *Wilde Salomé*, care explora viaţa lui Oscar Wilde; seara jucam în *Salomeea* pe scenă, iar ziua eram în studio, filmând o altă versiune a spectacolului.

Wilde Salomé spune multe despre ceea ce se întâmpla în viaţa mea la momentul respectiv – îmi creşteam copiii şi încercam să mă adaptez la noul oraş. Barry Navidi, care a produs filmul *Negustorul din Veneţia*, se mutase şi el în LA. E absolut minunat să lucrezi cu Barry; este extrem de deschis şi ştie cum se fac filmele. Totodată, era suficient de nebun încât să ne cânte în strună mie şi pasiunii mele pentru Oscar Wilde. A durat o viaţă să turnăm filmul prin LA, în timp ce eu jucam şi în alte filme. Jonglam cu multe lucruri şi, în acelaşi timp, mă ocupam şi de copii. Chiar apar şi ei în film.

Am avut marele noroc să cunosc o actriţă extraordinară, Jessica Chastain, care o joacă pe Salomeea. Absolvise relativ recent Julliardul şi era fenomenală. Imediat ce a început să dea proba, mi-am dat seama că e talentată. M-am întors spre producătorul Robert Fox şi l-am întrebat:

— Visez cumva?

Dispăruse orice îndoială cu privire la versiunea de film. Ştiam că găsisem actriţa care avea s-o joace pe Salomeea.

M-am implicat în *Wilde Salomé* la un nivel foarte profund. Poți să-l consideri un film de casă, personal. Dar nu-mi pasă ce zice lumea. Mi-am savurat mica aventură cu piesa lui Wilde şi am investit o grămadă de bani în film. Am lucrat la el ani întregi şi am ținut proiecții particulare înainte de a-l lansa. Am ținut o proiecție pentru Prințul Charles, căruia i-a plăcut mult, iar în San Francisco ni s-a făcut onoarea de a fi organizată Ziua Wilde Salomé, în cinstea filmului nostru, precum şi o proiecție specială la Cinematograful Castro. A fost o plăcere să fac filmul ăsta, chiar dacă nu s-a bucurat de toată atenția pe care o merita. Aparține aceleiaşi categorii ca *The Local Stigmatic*, *În căutarea lui Richard* şi *Chinese Coffee*. Sunt filme al căror țel nu este câştigul financiar – țelul lor ține chiar de momentele în care sunt proiectate. Îmi place intimitatea din acele clipe; le proiectezi pe un ecran micuț şi le văd cincizeci sau şaizeci de persoane. E aproape ca o experiență de teatru.

În afară de ceea ce cheltuiam cu *Wilde Salomé*, aruncam cu banii în toate direcțiile, tocmai fiindcă îi aveam. Sau, cel puțin, credeam că am. Iar contabilul îmi ținea isonul. Făceam multe dintre prostiile pe care le fac oamenii care nu ştiu nimic despre bani şi care mai sunt şi nesăbuiți. La un moment dat, fiica mea, pe atunci în vârstă de şapte ani, a avut un coleg de şcoală al cărui tată era actor şi care avea nevoie de nişte bani. Am zis doar:

— OK, cât îți trebuie?

I-am dat 65 000 de dolari. Nu mă aşteptam să primesc ceva înapoi. Am făcut de multe ori lucruri de genul ăsta. Şi nu fiindcă voiam să demonstrez că sunt generos, pur şi simplu eram convins că am de unde să dau. Mă simțeam de parcă aş fi câştigat la Monopoly. Nu era real. Nimic nu mi se părea real. Însă, aveam să aflu în curând, era cât se poate de real.

La vremea aceea, contabilul meu era un tip cu mulți clienți faimoşi. Însă prietenii au început să mă avertizeze că nu era de încredere.

În 2011, stăteam în sufrageria casei închiriate în Beverly Hills şi-mi analizam situația financiară, lucru pe care îl făceam extrem de rar. Plătesc o sumă ridicolă de bani ca să închiriez ditamai vila elegantă în Beverly Hills, fiindcă mă gândesc mereu că este o chestie temporară, că o să mă mut în altă parte sau o să fac cine ştie ce altceva. Evident că n-am făcut-o şi iată c-am reuşit să stau cu chirie în aceeaşi casă douăzeci de ani. Nu trebuie să fii contabil ca să-ți dai seama că e o risipă teribilă de bani, iar faptul că el nu-mi atrăgea atenția ar fi trebuit să fie un semn.

În momentul acela, când începusem să intru serios la bănuieli, escrocul de contabil nu mai venea să stăm de vorbă. Rareori apărea el, îşi trimitea mereu câte un aghiotant. Nu mă simt în largul meu când e vorba despre lucruri față de care nu simt o legătură sau despre care nu ştiu suficient. Iar acum şedeam la o masă, trecând în revistă tot felul de notițe, şi aghiotantul care îl reprezenta pe contabil stătea în spatele meu. Am zis:

— E ceva aici. Am o grămadă de bani.

În ultima vreme nu mai lucrasem cine ştie ce şi mersesem cu familia într-o vacanță în Europa. Eram conştient că tocmai cheltuisem o grămadă de bani, fiindcă dusesem copiii, bonele lor şi încă vreo două persoane până în Londra şi apoi în Danemarca, pe urmă înapoi în LA, cu un superb avion privat Gulfstream 550. Când erau ocupați copiii, mă pregăteam pentru rolul lui Jack Kervorkian – urma să începem filmările pentru *Doctorul „Moarte”*. Închiriasem un etaj întreg în hotelul Dorchester din Londra şi ne stabiliserăm cartierul general, de acolo porneam în fiecare zi spre obiectivele turistice pe care voiau copiii să le vadă. Am mers şi la Billund, în Danemarca, locul de naştere al

Legoului, fiindcă asta era pasiunea gemenilor pe vremea aia. Chiar am stat la hotelul Legoland, unde totul e făcut din piese de Lego. Nu ştii ce-i arta până nu o vezi pe Monalisa făcută din Lego. Ăsta da aruncat cu banii. Făceam chestiile astea fiindcă aveam mijloacele necesare şi fiindcă era vorba despre copiii mei.

Acum, întors acasă, în Beverly Hills, şi stând la masa aceea, m-am întrebat: Cum e posibil să fi cheltuit atâta, iar la întoarcere să am mai mulți bani decât la plecare? Mi s-a părut interesant. M-am întors spre contabil şi i-am zis. Îl lăudam. Oare asta însemna să faci bani? Habar n-aveam. Nu investeam în nimic. M-am uitat la tipul ăla şi am spus:

— Uau, ce mişto!

Apoi i-am remarcat expresia. Nu o s-o uit niciodată. A ridicat din sprânceana dreaptă. Doar un pic. Ca şi cum ar fi venit cineva la el şi i-ar fi zis: „la fă chestia aia a ta cu sprânceana. Haide, Sam, mai fă o dată".

Şi mi-am spus: E simplu. E clar. Sunt sigur. Timpul a stat în loc. *Am pus-o. Din asta nu ştiu cum mai scap.* Şi-a lăsat jos sprânceana, iar eu i-am zis:

— Mulțumesc c-ai venit.

Era un tip tânăr, vesel, şi-a luat registrele şi a plecat. Ce aveam să mă fac?

Ştiam că e ceva în neregulă, dar nu ştiam cât de grav este şi nici ce se întâmplase exact. A doua zi am mers la un avocat din LA şi i-am spus:

— Cred că am probleme mari. Simt că ceva nu-i bine.

I-am explicat tot. După ce mi-a auzit povestea şi s-a uitat la vreo două conturi bancare de-ale mele, mi-a zis:

— Ştiu pe cineva în New York care lucrează pentru familia Rockefeller, cred c-ar fi bine să mergi să stai de vorbă cu el.

Aşa c-am mers la New York să mă întâlnesc cu tipul ăsta. Îl chema Shelby Goldgrab – ce nume grozav pentru un

contabil![62] Felul în care mi-a vorbit m-a făcut să mă simt imediat în largul meu şi mi-am dat seama că şi el mă plăcea. Mi-a spus:

— Vreau să mă întâlnesc o dată cu omul ăsta al tău.

S-a întâlnit, deci, cu contabilul meu, apoi mi-a zis:

— Al, trebuie să scapi imediat de el. Nu numai că-i escroc, e un escroc arogant.

Îl ştiam pe Shelby doar de vreo săptămână, cam aşa, dar mi-a mai spus:

— Îmi eşti simpatic. Nu vreau să ajungi să vinzi pixuri în faţă la Carnegie Hall.

Am izbucnit în râs.

— E amuzantă imaginea asta.

Şi-a luat imediat o expresie serioasă şi m-a ţintuit cu o privire demnă de Corleone.

— Nu glumesc.

Apoi a adăugat:

— Stai liniştit, Al. Tu vezi-ţi de lucru, mai câştigă nişte bani şi o să poţi să-ţi cumperi alţi prieteni.

N-o să uit niciodată replica asta.

Eram falit. Avusesem cincizeci de milioane, însă nu-mi mai rămăsese nimic. Aveam câteva proprietăţi, dar nu şi bani. În domeniul ăsta, când câştigi zece milioane pe un film, nu sunt chiar zece milioane. Fiindcă după ce plăteşti avocaţii, impresarii, agentul de PR şi taxele la stat, din alea zece milioane mai rămâi cu vreo patru şi jumătate. Dar tu trăieşti mult peste ce ţi-ai permite, fiindcă te-ai obişnuit cu binele. Şi aşa pierzi totul. E foarte ciudat cum funcţionează. Cu cât câştigi mai mulţi bani, cu atât ai mai puţini. Pe-asta mi-a zis-o Marty Bregman.

---

[62] În traducere literală, *goldgrab* înseamnă „înhaţă aurul”.

Cheltuiam atât de mult şi pe lucruri atât de inutile, încât pierderea era enormă. Uşa mea era mereu deschisă, trăiau pe spinarea mea şi oameni pe care nici nu-i cunoşteam. Un fel de: „Haideți, poftiți cu toții! Al are bani şi-l doare-n cot!” Chiar şi după ce am fost tras pe sfoară, tot datoram impozite la stat pe banii dați altora. Cu toate că aveam doar două maşini, ajunsesem, nu ştiu cum, să plătesc pentru şaisprezece, precum şi pentru douăzeci şi trei de telefoane mobile despre care habar n-aveam. Omul care se ocupa de amenajarea grădinii primea patru sute de mii pe an, atenție, pentru amenajarea grădinii unei case în care nici măcar nu locuiam. Nu exagerez cu nimic. Şi lista continuă. Nici măcar nu semnam eu cecurile – le semna contabilul, iar eu le lăsam aşa. Eu nu mă uitam, el nu-mi spunea câți bani am sau unde se duc. Nu eram atent cine ce primea. Ideea era aşa: să avem grijă ca actorul ăsta bătut în cap să fie fericit, să lucreze în continuare, iar noi o să avem doar de câştigat. S-a dovedit că tipul nici n-avea asigurare, că aşa nu îl puteam da în judecată ca să recuperez măcar o parte din pierdere.

Banii erau doar unul dintre lucrurile care veniseră la pachet cu succesul. Nu ştiam ce să fac cu ei, fiindcă nu-mi plăcea ideea c-ar trebui să învăț aritmetică. Eram prea bătrân. Ar fi durat prea mult. Şi nu credeam că o să mă descurc.

Dar nu mi-am pierdut niciodată speranța. Țin minte c-am zis:

— Păi, măcar sunt încă aici.

Era ceva eliberator în toată nebunia asta. Într-un fel, simțeam că stilul de viață era cel care profitase de mine. Căzusem în capcană, purtându-mă ca un om care avea mult mai mulți bani decât aveam eu, de fapt. Iubita mea de atunci, Lucila, m-a sprijinit întru totul, la fel şi alți prieteni şi oameni apropiați. Am intrat într-un fel de „mod de

supraviețuire”, lucru de care sunt capabil. Viața pe care am trăit-o m-a înzestrat cu capacitatea de a supraviețui. Şi ce era să fac? M-am pus pe lucru.

Sărisem deja de şaptezeci de ani. Nu mai eram tinerel şi nici nu aveam să mai fac atât de mulți bani din filme cum făcusem până atunci. Sumele imense cu care eram obişnuit nu mai intrau în discuție. Bătuse pendula, iar mie îmi era tot mai greu să găsesc roluri. Presupun că asta pățesc toți actorii – pe măsură ce îmbătrânesc, primesc mai puține oferte. Eram nevoit să accept cam orice rol apărea.

A trebuit să-mi schimb bugetul. Aveam două case, aşa c-am vândut una dintre ele. Înainte nu acceptam niciodată să apar în reclame, dar acum am jucat într-o reclamă la cafea, regizată de Barry Levinson. A fost difuzată în Australia, în mai multe rânduri, şi a făcut o groază de bani. În timpul filmărilor am aflat că fusese arestat contabilul şi că era acuzat de organizarea unei scheme piramidale. A fost condamnat la şapte ani şi jumătate de închisoare. S-a vorbit despre chestia asta la ştiri, dar foarte puțin; erau alte vremuri, n-a stârnit rumoarea pe care o stârnise Bernie Madoff cu doar doi ani înainte. Şi eu am încercat s-o trec sub tăcere. Pentru o persoană faimoasă, aproape că nu există ceva mai grav – ce ți-e că mori, ce ți-e că ajungi falit.

Seminarele au fost o altă mare descoperire pentru mine. Pe vremuri, mersesem des prin facultăți şi stătusem de vorbă cu puştii care îşi doreau să ajungă actori – într-un fel, jucasem pentru ei. Le povesteam câte ceva din viața mea, îmi puneau întrebări. Aduceam pe scenă cărți ale prozatorilor, dramaturgilor şi poeților pe care îi admiram. Recitam câteva monologuri, câteva poezii. Îmi făcea plăcere. Era o legătură cu un public la care țineam mult. Mă simțeam bine când împărtăşeam lucrurile astea. Mă întorceam un pic la teatru. Şi nu eram plătit. O făceam pur şi simplu.

Acum, că eram falit, mi-am spus: Ce-ar fi să mă apuc iar? Sunt o mulțime de locuri în care pot să țin seminarele astea. Nu neapărat în facultăți – eram conştient că există o piață mult mai largă pentru aşa ceva. Aşa că am început să mă deplasez. Şi am descoperit că mergea bine. Aveam public, încă eram apreciat. Proiectam un montaj cu fragmente din diverse producții în care jucasem, apoi apăream pe scenă şi stăteam de vorbă cu cineva care îmi lua un fel de interviu, povesteam fel de fel de întâmplări. Era captivant, iar oamenii îşi doreau să mă asculte. Citeam din Shakespeare, din Eugene O'Neill şi din mulți alții, țineam sesiuni spontane cu întrebări din public. Primeam întrebări foarte interesante şi mi-am dat seama că-mi face mare plăcere să vorbesc despre trecut. Seminarele astea erau bine plătite – dacă țineam unul pe lună, aveam din ce să trăiesc în luna respectivă. Era şi ăsta un mod de a-mi câştiga traiul.

Înainte să ajung falit, jucam în filme doar dacă simțeam că rezonez cu rolul care îmi era oferit, când puteam aduce o contribuție reală. *Acum sunt 13* a ieşit bine. Am făcut şi *88 de minute*, care a fost un dezastru. Apoi am jucat în *Crime justificate*, cu Bob De Niro, şi n-a fost un film bun. Dar le-am făcut pe toate pe vremea când credeam că am bani, deci nu lucram la proiectele astea în speranța c-o să mă îmbogățesc. Chiar credeam cu tărie că o să iasă nişte filme valoroase.

Jack şi Jill a fost primul film în care am jucat după ce am pierdut banii. Ca să fiu sincer, am acceptat fiindcă nu aveam nicio altă ofertă. Adam Sandler îşi dorea să apar în film, iar studioul mi-a dat o cârcă de bani. Aşa că am jucat în *Jack şi Jill* şi jobul ăsta m-a ajutat financiar. Țin tare mult la Adam, a fost minunat să lucrez cu el şi ne-am împrietenit. Unde mai pui că, pe deasupra, e un actor grozav şi un tip nemaipomenit.

A urmat apoi un amestec ciudat şi distonant de roluri. Mi-a plăcut unul dintre filmele în care am jucat, *Umilirea*, fiindcă am lucrat cu Barry Levinson. Avea la bază romanul lui Philip Roth, iar pe autor chiar l-am cunoscut la o petrecere în New York. Când l-am văzut, stătea pe un scaun şi mă privea cu o expresie foarte serioasă. I-am zis:

— Salutare, domnule Roth. Sunt Al Pacino.

Avea o privire pur şi simplu tulburătoare. Cu o voce rece, impasibilă, mi-a răspuns:

— Da. Ştiu. Cine. Sunteţi.

Aşa că m-am gândit: Păi, da, sunt faimos. Mă ştie de prin filme. O fi văzut *Naşul*, ceva. Dar îmi plăcea la nebunie cum scrie, chiar eram fan, aşa c-am continuat să trăncănesc.

— Lucrez la un film după o carte a dumneavoastră, *Umilirea*. Şi e foarte amuzantă.

Mi-a răspuns pe acelaşi ton lugubru:

— Nu. E. Amuzantă.

— Ah, da, sigur, nu e amuzantă, de fapt. Dar, ca să treci peste dramă, uneori ai nevoie şi de o latură amuzantă.

El doar a repetat:

— Nu. E. Amuzantă.

— Sigur. Aşa e. Aveţi dreptate. Nu e amuzantă.

Şi m-am îndepărtat cu grijă, bătând în retragere, până am ajuns în stradă.

Atât de sumbră a fost conversaţia asta, încât ar fi un eufemism să spun că s-a comportat ciudat. Abia de curând mi-am amintit că îl cunoscusem, de fapt, cu mulţi ani înainte. Luasem cina cu Roth şi cu Claire Bloom, doar noi trei, în Londra, cândva în anii ’90, pe când ei doi încă erau căsătoriţi. E genul de situaţie în care ajungi uneori – mă întrebase o cunoştinţă: „Vrei să ţi-l prezint pe Philip Roth?” Habar nu am despre ce am vorbit, am uitat complet cina aceea. Erau doi oameni extrem de interesanţi şi le admiram creaţiile. Cum ar fi putut să fie plictisitoare seara petrecută

cu ei? Dar iată că, cincisprezece ani mai târziu, l-am întâmpinat cu: „Îmi pare bine de cunoştinţă”, ca şi cum nu-l recunoscusem. Nici nu-i de mirare că avusese expresia aceea: îl insultam. Ce om normal uită pe cineva în halul ăsta? Nu mai beau, aşa că nu mai am scuza asta, dar presupun că uneori pur şi simplu sunt absent.

Barry Levinson îmi este prieten bun şi a fost minunat să lucrăm împreună la *Umilirea*. L-am angajat şi pe Buck Henry, ca să scrie împreună scenariul. Am avut nişte actori extraordinari, Greta Gerwig, Dianne Wiest şi minunatul Charles Grodin, care între timp s-a stins. Şi am făcut filmul ăsta pentru vreo două milioane de dolari. L-am făcut pe fugă.

Am jucat şi în *Manglehorn*, fiindcă îl lăuda multă lume pe regizor, David Gordon Green. Era foarte la modă într-un anumit cerc de la Hollywood. Partea cea mai bună la *Manglehorn* a fost c-am mers în Austin, Texas, şi am luat cina cu Terrence Malick, unul dintre cei mai buni cineaşti din istorie. A fost plăcut să lucrez cu David Gordon Green, dar cred că i-am trimis vreo sută de e-mailuri după ce am văzut filmul finalizat. Iniţial, când am fost de acord să mă implic în proiect, mi s-a părut că scenariul are nişte părţi foarte bune, în special finalul – datorită finalului am acceptat rolul. Dar el nu numai c-a schimbat finalul, ci a scos tot ce era în scenariu, aşa încât filmul se încheia cu totul altcumva. Despre asta i-am scris la nesfârşit, dar n-a vrut să mă asculte. Se mai întâmplă.

De pe urma filmului *Manglehorn* m-am ales cu un lucru grozav: l-am cunoscut pe Harmony Korine, care juca şi el în film. Harmony este pur şi simplu un tip magic. Şi mai este, întâmplător, şi nepotul lui Joe Chaikin, care a avut rolul principal în *The Connection*, spectacolul produs la Living Theatre, şi care a pus bazele Open Theater, un remarcabil grup de teatru experimental din Manhattan, de mare succes

în anii ’60 şi ’70. Eram un fan înfocat al lui Joe, iar Harmony mi s-a părut fascinant. Avem o scenă împreună, într-un loc care e un fel de combinaţie între un cazino şi o sală de jocuri. Harmony, în personaj fiind, a început să improvizeze şi a ţinut-o aşa vreo zece minute – a fost uluitor. Eu doar îmi jucam rolul şi mă întrebam unde avea să ajungă cu improvizaţia. Aveam sentimentul că îl ascult pe James Joyce sau că-l privesc pe Robin Williams. Nu-mi venea să cred ce scotea omul ăsta pe gură. Ştiu că filmarea aceea trebuie să existe pe undeva, dar, la fel ca finalul din scenariul original, pe care l-am şi filmat, n-a ajuns pe ecrane.

Am lucrat la filmele astea pe gratis. Iată-mă, deci, un om ajuns falit, muncind gratuit, când ar fi trebuit să joc în filme care să-mi aducă bani. Dar la momentul respectiv nu aveam variante bănoase. E drept că primeam mereu oferte. Unele dintre filme au văzut lumina zilei, altele nu. Am avut ocazia să lucrez cu prieteni buni, ca Fisher Stevens, pe care îl ştiam de mulţi ani. Fisher mi-a fost regizor în *Trei tipi duri* şi ne-am distrat de minune; filmul n-a ieşit chiar la înălţime, cu toate că avea potenţial. Pe urmă a fost *Danny Collins*, care este unul dintre preferatele mele şi care mi-a dat şansa să lucrez din nou cu Christopher Plummer şi cu alţi actori pe care i-am admirat dintotdeauna, ca Annette Bening, Jennifer Garner şi amicul meu Bobby Cannavale. Dan Fogelman, un tip extrem de simpatic şi de talentat, a scris *Danny Collins* cu mine în gând pentru rolul principal. Eram cu toţii convinşi că filmul putea să aibă succes. M-am simţit foarte bine la filmări şi mă bucur şi acum când îl mai văd pe la televizor. Am jucat în multe filme care aveau o scânteie şi am sperat, ca toţi cei implicaţi, că avea să se aprindă şi să ardă cu o flacără puternică. Poate că nu s-au ridicat la înălţimea celorlalte filme ale mele, dar tot aş vrea să le aduc

un mic omagiu, fiindcă m-au ajutat să mă întreţin de-a lungul anilor.

Am făcut şi o mulţime de filme slabe, pe care nu le voi pomeni, strict pentru bani, în perioadele când ajungeam cu fondurile aproape pe zero. Şi ştiam, pe undeva, că erau slabe, dar mă convingeam singur că le pot ridica nivelul, să fie măcar mediocre. Apoi am început să bag bani în proiectele astea – terminaserăm de filmat şi postproducţia era într-un stadiu avansat, încercam să ne dăm seama dacă puteam salva ceva. Îmi ziceau:

— Ah, nu ne permitem alt editor.

Iar eu mă ofeream să scot bani din buzunar. Aşa am început să plătesc pentru nişte lucruri pe care n-ar fi trebuit să le plătesc. Ai zice că mă învăţasem minte, dar pur şi simplu atât de inconştient pot să fiu. Dacă tot joc într-un film, hai măcar să-l facem de nota 7, nu de 5. Hai să ne asigurăm că n-o să fie ceva atât de cumplit, încât să merit să fiu aruncat în închisoarea cineaştilor.

Ştiam că pot să mă întorc pe Broadway şi să am succes. Însă ar fi însemnat să fiu departe de LA şi de copii. Pe de altă parte, nu puteam să fac genul ăsta de spectacole de teatru în Los Angeles şi nu puteam să câştig atâţia bani în piese *off-off-off Broadway*, în care chiar îmi doream să pot să joc. Ironia face că momentul în care am avut cea mai mare nevoie de bani a fost cel în care am acceptat să joc pe gratis în *Neguţătorul din Veneţia*, fiindcă era vorba despre Shakespeare in the Park, creaţia marelui Joe Papp. Ştiam că, dacă ne iese un spectacol bun, putem ajunge pe Broadway. S-a dovedit a fi bunicel, iar eu m-am simţit minunat jucând în fiecare seară pe scena din Central Park. Mă bucuram să joc gratuit acolo, doar de dragul publicului.

Am luat personajul Shylock şi l-am schimbat astfel încât să se potrivească spectacolului pe care îl jucam în parc. Am

avut un regizor fantastic, Daniel Sullivan, care m-a ajutat la tot pasul. Am simțit din nou focul pasiunii pentru un rol. Seară de seară, veneam la muncă, urcam pe scenă și-mi spuneam: În seara asta o să joc rolul ăsta, și o să-l joc fără să știu ce urmează să fac. O să-mi spun replicile fără să știu ce o să spună celălalt actor, iar cuvintele o să iasă în mod spontan. O să joc de pe un moment pe altul. O să fiu viu și o să particip la tot ce mă înconjoară. Asta avea să-mi schimbe interpretarea, iar emoțiile, și corpul, și energia aveau să se deschidă în fața vieții – aproape ca o improvizație, dar cu replicile marelui Shakespeare.

Nu am izbutit s-o fac, dar asta îmi propusesem, și, astfel, eșecul a fost palpitant. O să reușesc? O să ajung acolo unde îmi doresc? O să izbutesc să intru în starea în care eram aseară, când m-a aplaudat publicul în picioare? Pot să mai obțin asemenea aplauze? Sunt numai provocări, provocări și iar provocări, și de asta iubesc atât de mult teatrul. Totul e sub controlul tău, mingea e la tine. Nu pot spune c-am reușit, dar din când în când ideea asta a mea a insuflat o viață nouă rolului – vechea interpretare a lui Edmund Kean, despre care fantazam în delirul meu. E cu totul altceva pe scenă, sub stele, univers, planete. Nu e puțin lucru să poți spune: Uau, am reușit să fac asta de vreo două ori în viață – aproape c-am atins Sfântul Graal. Când spectacolul s-a mutat din parc pe Broadway, toate repetițiile astea mi-au fost de mare ajutor, căci interpretarea mea a devenit și mai bună. Am fost nominalizat la Premiile Tony, dar știam că aș fi putut face și mai mult, aș fi putut merge și mai departe cu rolul acela, iar ăsta e lucrul cel mai important – zbaterea. Am fost încântat când Daniel Sullivan mi-a spus că, jucat la interior, spectacolul era și mai frapant.

Am revenit pe Broadway doi ani mai târziu, de data asta cu versiunea pentru scenă a *Glengarry Glen Ross*, și știu c-a fost un eșec. Lucram cu o echipă foarte bună, dar pur și

simplu nu am avut suficient timp pentru repetiții. În film îl jucasem pe Ricky Roma, în vreme ce pe scenă urma să joc rolul lui Shelly Levene. Trebuia să învăț totul de la zero. Nu știu dacă aș fi reușit vreodată să-l fac pe Shelly Levene cum trebuie – poate dacă aș fi repetat vreo douăzeci de ani. Erau dialoguri scrise de David Mamet, iar eu uneori ajungeam la un monolog, nu știam cuvintele și puneam de la mine. Bieții colegi din distribuție erau nevoiți să se descurce cu alte replici în fiecare seară, dar s-au purtat minunat cu mine și au aterizat întotdeauna în picioare. Încă sunt apropiat de doi dintre ei; sunt genul de prieteni pe care chiar te bucuri că-i ai. Și publicului a părut să-i placă. Criticii sunt critici.

Îmi plac riscurile pe care ți le asumi pe scenă. Eram în toiul stagiunii în care jucam *Glengarry* și iată-mă în rolul lui Shelly Levene dansând – chiar am dansat, m-am balansat un pic, am făcut vreo doi pași jucăuși. M-am întrebat și eu de unde a venit treaba asta cu dansul. Mai târziu, când am încheiat stagiunea, m-am gândit mai bine și mi-am dat seama: tata se pricepea la dansuri de societate. Câștigase chiar niște premii în competiții. Și știi ce? Tata era om de vânzări, unul excelent, cum fusese pe vremuri și Shelly Levene. Făcusem pașii aceia fără să-mi dau seama, jucasem un om de vânzări care știa să danseze. Ceva din mine ieșise la iveală.

M-am mai întors pe Broadway și câțiva ani mai târziu, tot într-o piesă a lui Mamet. Aceasta, intitulată *China Doll*, nu mai fusese niciodată pusă în scenă și, din păcate, nu eram pregătiți când a trebuit să începem reprezentațiile. Nu am reușit să punem pe picioare actul al doilea. Era, în esență, un one-man show, cu toate că exista și un al doilea personaj, jucat de Christopher Denham, un actor și un tip nemaipomenit – a fost o plăcere să petrecem timp împreună și să jucăm pe aceeași scenă. Dar, vreme de aproape două ore, eram singur pe scenă, cu o mulțime de cuvinte pe care

trebuia să le rostesc. Dacă aş fi jucat în spectacolul ăsta şase luni, le-aş fi învăţat cu siguranţă – ar fi devenit parte din mine. Dar nu aveam timp pentru aşa ceva.

Aşa c-o să-ţi spun un secret. Cel mai grozav lucru despre care am aflat atât de târziu în viaţa mea de actor. Prompterele. Există prompteri aşezate strategic pe scenă, care îţi servesc replicile pe tavă. E drept că durează ceva, dar, dacă îţi cunoşti personajul, dacă l-ai studiat şi l-ai trecut prin fiinţa ta şi înţelegi ce iese acum la suprafaţă, începi să te simţi mai liber şi să-l foloseşti.

Pe vremuri, era un om care stătea sub scenă şi le dădea replicile actorilor, dacă se întâmpla ca vreunul să se încurce – se numea sufleor. Era un instrument demodat chiar şi pe vremea lui Shakespeare. Sunt sigur că până şi ei primeau replici cu o seară înainte. Îi şi văd. Actorul era pe scenă, declamând „A fi sau...", şi pe urmă trăgea de timp până auzea de sub podea „a nu fi". Poate că aşa a apărut pauza aceea din monolog.

Aşadar, jucam în *China Doll* şi îmi instalasem strategic prompteri peste tot pe scenă. Înţelegeam, în sfârşit, de ce împânzea Marlon platourile de filmare cu cartoane pe care avea scrise replicile. Era pentru prima oară de la *The Indian Wants the Bronx* când chiar nu ştiam dinainte ce aveam să spun în fiecare seară – ieşeam pe scenă şi vedeam cum se leagă lucrurile. Aleluia, aleluia, revenisem, în sfârşit, acolo unde îmi era locul. Şi eram, practic, aruncat în arenă, să mă sfâşie de viu presa. Dar ştiam că trebuie să ajung undeva cu rolul acesta, iar după a şasea săptămână, şi a şaptea, şi a opta, am reuşit. Când începea spectacolul, mă duceam în lumea aceea, în locul pe care îl iubesc cel mai mult, unde nu ştiu ce o să spun sau ce o să fac în clipa următoare şi, cumva, izbutesc. Şi cu toate că mi se desprindeau de pe buze cuvintele scrise de autor – şi era David Mamet, nu oricine –, erau vorbele mele.

Ce ziceți de asta, domnule Stanislavski? Cum le poți explica aşa ceva studenților de la teatru din ziua de azi? Să iasă pe scenă fără să aibă habar încotro o s-o ia piesa şi să spere că se descurcă? Au venit oameni în culise şi mi-au povestit că erau uluiți de ceea ce văzuseră. Rămăseseră cu gura căscată, mai ales fiindcă auziseră atâtea lucruri rele despre spectacol şi despre interpretarea mea de până atunci. Îi priveam lung şi le zâmbeam, conştient că-mi iese. E drept că nu jucam în fiecare seară la acelaşi nivel, eram conştient de asta. Dar de două ori pe săptămână, poate, îi dădeam gata. Îmi plăcea să le văd reacțiile, după ce spectacolul fusese atât de prost primit inițial.

Pur şi simplu devoram textul, lucram pe el la nesfârşit, ca să-mi înțeleg personajul. Îl absorbeam în săptămânile acelea de repetiții, apoi în fiecare seară în care îl jucam. Când intram pe scenă, era undeva în mine, iar eu aruncam totul şi mă luam după promptere. Era un pic mai uşor să ies şi să-l abordez liber.

Însă a fost greu cu *China Doll* pe Broadway, fiindcă oamenii îmi pecetluiseră deja soarta. Uneori, când eşti faimos şi ai deja o reputație, eşti privit mai curând ca un întreg portofoliu, decât din perspectiva ultimului rol pe care l-ai jucat săptămâna trecută. Eşti înzestrat cu nişte calități pe care, de fapt, nu le ai. Faima şi talentul tău de actor sunt exagerate. Îți vine să faci şi tu ca Marcus Aurelius, împăratul roman care avea un tip ce stătea lângă el în carul de luptă, astfel încât, atunci când norodul îl aclama, el să-i spună: „Nu uita că eşti doar un simplu om. Eşti doar un om”.

Uneori, vedetele de film nu se întorc pe scenă după un eşec-două, fiindcă totul se petrece *live* şi e epuizant. E greu ca, în timp ce încasezi atâta răutate, Zmeure de Aur peste Zmeure de Aur, să ieşi pe scenă seară de seară şi să joci. Când am făcut *China Doll* aveam aproape optzeci de ani şi

mă confruntam cu toate astea. Cum a zis Bob De Niro în *Taurul furios*, după ce l-a umplut Sugar Ray Robinson de sânge şi de vânătăi, dar n-a izbutit să-l dărâme la pământ: „Nu am căzut niciodată”. O parte din mine încă are pornirea asta şi trebuie să am mare grijă cu ea. Dar ştiu şi satisfacţia pe care o simţi când izbândeşti în pofida faptului că toţi te judecă greşit – când poţi spune: „V-aţi înşelat în legătură cu mine, o să supravieţuiesc” –, iar asta m-a motivat când am jucat în *China Doll*. Nu am căzut niciodată.

Când aveam cincisprezece ani şi mergeam la High School of Performing Arts, am jucat rolul principal, al producătorului Sidney Black, în montarea vechii piese a lui Moss Hart, din anii 1940, *Light Up the Sky*, rol care a ajuns faimos datorită lui Sam Levene. Cred că am reuşit să fac rolul acela cu un soi de credinţă la care apoi am aspirat mereu. Eram pe sârmă, eram un fluture şi zburam sus, tot mai sus, până în locul căruia îi spun Nirvana. Dumnezeu ţi-l dăruieşte. Dumnezeu hotărăşte că poţi ajunge acolo. De ce? Fiindcă ai aripi. Nici nu ştii că le ai până nu îţi atrage Dumnezeu atenţia asupra lor. Cum a spus Michelangelo: „Doamne, eliberează-mă de mine însumi ca să te pot sluji”.

Suntem oameni. Nu trăim în înalt, printre zei. Ni se ridică atâtea piedici în cale, ne încurcăm în atâtea pânze de păianjen. Dar când dispar toate astea şi zbori, iubire, nicio euforie nu se compară cu sentimentul acela – cel puţin, aşa am simţit eu. Deci cam jumătate din interpretările mele mergeau, jumătate nu prea, iar ce mai rămânea nu era bun de nimic. Dar om sunt şi eu.

Uite c-am devenit sentimental. Ştii că am zis că într-o bună zi o să joc în măreaţa piesă de Broadway din Ceruri. Când mi-a luat un interviu pentru *Inside the Actors Studio*, James Lipton m-a întrebat:

— Ce credeţi c-o să vă spună Dumnezeu când o să vă întâmpine la porţile Raiului?

— Sper c-o să-mi zică: „Repetițiile încep mâine, la 3 după-amiaza”.

13

ȚĂRMUL NEŞTIUT

Trebuie să-mi fac plimbarea de după-amiază prin cartier. Cică e un bun exercițiu fizic, iar la vârsta mea e nevoie de mai multă mişcare. Aşa că-mi pun ochelarii de soare şi nişte căşti. Am pe mine un pardesiu mare, gros, iar obrajii îmi sunt acoperiți de păr alb. Merg pe străzi ca un urs polar şi se face tot mai cald. Sunt o specie amenințată. Sunt pe cale de dispariție.

Mă plimb şi mă gândesc ce aş putea să fac de acum încolo. Simt că lumea se închide în jurul meu; opțiunile sunt tot mai puține. Îmi doresc să fac o adaptare cinematografică a *Regelui Lear*. Am producător. Am regizor. Am scenarist şi chiar şi un scenariu pe care îl tot şlefuim de un an. Pentru rolul principal mă am pe mine. Ar trebui să fie suficient. Dar e o adaptare foarte ambițioasă şi o să fie nevoie de o grămadă de bani.

Fiindcă sunt în Beverly Hills, după primii zece paşi mă observă cineva. Sunt nişte oameni pe trotuarul de vizavi şi mă recunosc. Am şapcă pe cap, ochelari de soare, căşti.

Cum mă recunoaşteţi? Zău că meritaţi un premiu. Fiindcă, da, e chiar Al Pacino, dar mai e şi altcineva.

Când gemenii mei aveau vreo opt ani, îi aduceam într-o zi acasă de la şcoală cu maşina, iar fiica mea, Livvy, m-a întrebat:

— Tati, tu eşti Al Pacino?

— Păi, şi-şi. Sunt şi Tati, sunt şi Al Pacino. Nu vezi că am două capete? Şi ale tale sunt amândouă, iubito. Sunt ale tale cu totul.

A râs şi a început să-mi citească dintr-o poveste, iar eu, tot conducând şi ascultând-o, mi-am spus: E foarte frumoasă povestea asta. Aşa că am întrebat-o:

— De unde ai cartea aia?

Mi-a răspuns Anton, fratele ei:

— Nu e dintr-o carte, ea a scris-o.

Atunci am aflat că fiica mea are talent la scris. De fapt, ştiusem dintotdeauna.

Acum mă plimb pe străzi şi mă gândesc că trebuie să iau taurul de coarne, să fac un film. În mod normal, în momentul ăsta aş fi apelat la Marty Bregman. Era un bun mediator, şmecher, impresar. Dar nu-l mai am pe Marty. Cum ziceau versurile alea: „Unul câte unul, prietenii de demult ne părăsesc”.

O să fac singur proiectul ăsta de film. Simt focul acela în mine, fiindcă ştiu că am găsit, în sfârşit, ceva ce mi se potriveşte. Şi am senzaţia că am dat timpul înapoi cu câteva decenii. Dacă ai un anumit gen de personalitate, lucrurile astea te menţin pe linia de plutire – proiectele născute din pasiune sunt cele care ne ţin în viaţă.

Avea Bette Davis o vorbă: „Dacă scenariul e bun, dacă regizorul e bun, nici nu mai trebuie să te plătească”. Şi ştii ceva? Avea dreptate. Nu m-am apucat de actorie cu gândul să câştig mulţi bani. Doar când am ajuns falit am jucat ca

să fac bani. Ştii, eu sunt omul ăla cu mai multe nominalizări la Zmeura de Aur decât Oscaruri.

Mă trezesc dimineaţă. Aseară, când m-am culcat, mă simţeam în regulă. Ce s-a întâmplat în timpul nopţii, de acum mă dor toate oasele şi nu văd aproape deloc? Ştiu că dacă aştept suficient, vreo două ore, cam aşa, de obicei picioarele îşi revin. O să pot să-mi întind un pic braţul stâng.

O să mi se limpezească mintea. O să văd un pic mai bine. Poate că e vârsta de vină, fiindcă am o mie de ani. Prima oară când am păţit chestia asta cu ochii aveam nouăsprezece ani şi tocmai închiriasem un apartament la intersecţia dintre Eleventh Street şi Avenue A. Era o dărăpănătură din East Village. M-am trezit într-o dimineaţă în mijlocul bucătăriei – pentru că acolo era patul –, am deschis ochii şi m-am uitat prin apartamentul acela micuţ, m-am uitat la fereastra care dădea în stradă, la pat, la frigider, m-am uitat şi la cada care se afla tot în bucătărie, şi mi-am zis: De ce nu văd?

Nu ştiam ce se întâmplă, dar speram să treacă repede, iar pe vremea aia îmi reveneam destul de rapid. Însă nu vedeam bine nici atunci – nici acum nu văd cum trebuie. Am aflat mult mai târziu că sufăr de distrofia Fuchs – o boală a ochilor care afectează corneea şi se agravează odată cu înaintarea în vârstă. Acum mă simt aşa în fiecare zi când mă trezesc.

Trebuie să recunosc că am slăbit un pic şi mi-e mai bine. Ai zice că sunt chipeş sau ceva, de îndrăznesc să mă îmbrac aşa de prost. Combin garderoba înfiorătoare cu ce rămăşiţe de frumuseţe mai am. Acum câţiva ani jucam într-un spectacol pe Broadway, iar într-o seară am ajuns la teatru în mare întârziere. Evident, nenorociţii m-au fotografiat cu gluga pe cap, la intrarea actorilor. Nici măcar nu eram pe trotuar, tocmai păşeam spre bordură, peste un şanţ. În poza

aceea, stau adus de spate şi ridic privirea spre ei, efectiv ca ultimul vagabond de pe stradă. Am şi două pungi de plastic în mâini, naiba ştie ce căram în ele. Probabil că oamenii şi-au spus: Omul ăsta e zgârcit ca dracu'. Aşa a ajuns? Poate să aibă şi bani în pungile alea. Îşi încasează cecurile şi umple pungile cu bani. Ăsta e cel mai bine plătit actor de pe Broadway. Şi în halul ăsta arată? O să mă dea afară din sindicatul actorilor.

Oamenii vin şi mă întreabă:

— Vai, putem să facem şi noi o poză cu dumneavoastră?

— Sigur. În regulă, faceți poza.

Nu văd decât că eşti vedetă. Nu văd că arăți de parcă te-a scos cineva pe trotuar din tomberon.

Acum câteva zile am auzit în treacăt la televizor un actor în vârstă, faimos, care spunea într-un interviu: „Nu mă interesează să par tânăr". Îmi venea să-i zic: „Asta fiindcă nu mai eşti tânăr, blegule". Pe bune, nu vrea să pară tânăr? Amice, n-ai niciun cuvânt de spus. Nu mai eşti tânăr şi punct.

Am evitat întotdeauna cuvântul *carieră*. Dar se pare că e inevitabil. Am avut o carieră. Ca să ai o carieră lungă, trebuie să te adaptezi când înaintezi în vârstă. Cariera multor actori s-a scurtat fiindcă au îmbătrânit. Îi găseşti la televizor – pe vremuri, vedetele în vârstă ajungeau la televizor, la un moment dat îşi primeau propria emisiune. Nume uriaşe, ca Barbara Stanwyck, Joan Crawford şi Bette Davis au făcut trecerea spre televiziune.

Am jucat de câteva ori în proiecte de televiziune şi au fost nişte experiențe foarte plăcute. L-am jucat pe Roy Cohn în *Îngeri în America*, miniserie scrisă de Tony Kushner şi regizată de Mike Nichols, doi dintre cei mai buni profesionişti cu care am lucrat vreodată.

Am jucat în *Hunters*, de David Weil. I-am jucat pe Phil Spector pentru David Mamet şi pe Jack Kervorkian şi Joe Paterno pentru Barry Levinson. Au fost nişte roluri grozave.

Am fost elogiat pentru interpretarea din filmele acestea. Ba chiar am primit două premii Emmy. A fost o experienţă colosală să-l cunosc personal pe Jack Kervorkian, când mă pregăteam să-l joc.

Am stat un pic cu el în Detroit şi s-a dovedit a fi unul dintre cei mai inteligenţi oameni pe care îi ştiu.

Era, în acelaşi timp, cea mai pro-viaţă persoană pe care am cunoscut-o vreodată – în timpul războiului, pe câmpul de luptă, făcea transfuzii cu sângele soldaţilor morţi, ca să-i salveze pe cei vii. A testat procedura asta pe el însuşi şi s-a ales cu hepatită. Credea cu adevărat în ceea ce făcea. Jack era de-a dreptul fanatic în convingerile lui, genul de om care face orice pentru principiile în care crede – aşa a şi ajuns să stea opt ani în închisoare.

Îmi plăcea la nebunie simţului umorului lui Kervorkian. Felul în care a fost tratat mi-a frânt inima. L-am întrebat la un moment dat:

— Jack, tu ai fost la închisoare. Cum a fost? Ce mai ţii minte de atunci?

— Ţin minte sforăitul.

Răspunsul lui m-a lăsat cu gura căscată.

Când mă gândeam că făcuse închisoare, îmi imaginam mereu că totul se petrecuse ca-n *Păsărarul din Alcatraz*, în care Burt Lancaster aştepta scurgerea lentă a unei condamnări pe viaţă într-o celulă mică, în izolare. Ţin minte că la un moment dat l-am văzut pe Burt Lancaster în alt film, juca rolul unui bunic. Am crescut văzându-l cutezător, un actor care putea face aproape orice, apoi, spre finalul vieţii, uite că apărea pe ecrane ca bunic, slab, bătrân, muribund. M-am întrebat: Aşa o să fiu şi eu într-o zi?

După ce a jucat în *Naşul II*, Lee Strasberg a început să fie privit mai curând ca actor şi primea o mulțime de oferte. Țin minte că i-am spus:

— Te tot distribuie în roluri de bătrân, dar tu eşti tânăr.

Voiam să spun că are sufletul tânăr şi că putea juca alte roluri, care să reflecte tinerețea asta – însă adevărul este că nu putea. Era un om în vârstă. Aşa că trebuia să joace roluri de oameni în vârstă. Probabil chiar mai în vârstă decât era el, de fapt.

Eleonora Duse, marea vedetă a secolului al XIX-lea, considerată cea mai bună actriță a epocii ei, alături de Sarah Bernhardt, a jucat-o pe Julieta pe scenă când avea şaizeci de ani – şi Julieta ar trebui să aibă treisprezece ani. Ian McKellen, un actor extraordinar, îl joacă pe Hamlet într-un film, are optzeci şi ceva de ani, iar lumea îl copleşeşte cu laude. Se spune că trebuie să-l joci pe Hamlet după ce ai trăit o viață lungă, iar Ian cred că poate pătrunde înțelepciunea piesei. Cred în ceea ce face şi aştept cu nerăbdare să-l văd şi eu în rol. Însă trebuie să ne adaptăm la vârsta pe care o avem, ăsta e tristul adevăr.

Acum, când mă privesc în oglindă, văd un amestec dintre un lup bătrân care-şi arată colții şi un munte de păr alb, aşa că întreb:

— Tu eşti, Al?

Totul ține de impactul vizual. Nu contează cât de suplu sunt, cât slăbesc, tot am ditamai claia de păr alb. Mă dă de gol, orice aş face. Şi nu contează unde sunt când mă fotografiază oamenii, nu se vede decât părul alb. Iar cei mai mulți din industrie îl observă imediat. Nu cred că ne pierdem vreodată energia. Ne pierdem doar frumusețea.

Mi-am dorit dintotdeauna să-l joc pe Napoleon. La un moment dat, Stanley Kubrick se gândea să mă distribuie în rolul ăsta, dar proiectul respectiv n-a mai fost făcut.

Apoi am primit un scenariu bun, scris de William Mastrosimone. Acțiunea avea loc în ultimii ani de viață ai lui Napoleon, după ce a fost exilat şi a pierdut puterea, dar eram deja prea bătrân ca să-l joc. *Acel* Napoleon era un rol pe care ştiam că pot să-l joc – rar apare un personaj scris pe care să-l înțelegi atât de bine şi atât de firesc cum am înțeles eu textul lui Mastrosimone. E un rol fantastic, dar toate platformele de streaming au refuzat proiectul, spunându-mi că scenariul e prea sofisticat, însă ştiu că adevărata problemă e că sunt prea bătrân.

Mare păcat că n-am putut face filmul ăsta, dar sper şi mă bucur că măcar va avea alt actor norocul să-l joace.

Bun, sunt un om căruia nu i-a mai rămas prea mult timp, să recunoaştem. Nimeni nu are prea mult timp, ce-i drept, dar mie mi-a rămas şi mai puțin. Perspectiva asta schimbă felul în care priveşti lumea. La patruzeci şi şapte de ani nu poți privi viața aşa. Poți încerca să-ți imaginezi, dar nu poți să simți. Şi tocmai de asta apare singurătatea la bătrânețe.

Acum trebuie să mă gândesc serios la ce voi lăsa în urmă. Pentru asta, am nevoie de sfaturile unor oameni mult mai inteligenți decât mine. Eu nu am primit niciodată vreo moştenire. Nu exista conceptul de testament. Nu exista nici conceptul de cont bancar, de fapt, când eram tânăr. Pur şi simplu, în familia mea nu exista aşa ceva.

Habar nu aveam ce înseamnă lucrurile astea, dacă nu jucam într-un spectacol sau dacă nu citeam vreun roman în care să fie vorba despre aşa ceva. Cred că în *Frații Karamazov* am auzit prima oară de testament. Altfel, am trăit fără să mă gândesc la asemenea lucruri.

Nu-mi trecea prin cap că, atunci când moare cineva, primeşti ceva. Cum trăieşti fără gândul ăsta? Trăită aşa, viața are un soi de nevinovăție. Moartea nu-ți aduce niciun câştig. Moartea nu înseamnă decât că pierzi pe cineva, iar

sentimentele tale din acel moment sunt legate doar de persoana care s-a stins. Unii oameni doar mor, în timp ce atunci când îi pierzi pe alții simți că ți-a fost smulsă o bucată din tine.

Mă întreb cum e posibil să îmbătrâneşti, dar să nu te simți bătrân. Nu-mi dau seama cum am ajuns aici. Mulți oameni care trec de optzeci de ani nu pricep cum au ajuns acolo. Chiar am încercat să mănânc anumite alimente şi să fac anumite lucruri? Am trăit o viață haotică. Ştiu că, dacă aş fi continuat să beau şi să iau pastile, aş fi murit acum vreo douăzeci şi cinci de ani. Faima şi bogăția îți schimbă complet viața personală. E obligatoriu să te adaptezi. Țin minte de mult de tot, când mă frământam în legătură cu faima nou dobândită, că Lee Strasberg mi-a zis:

— Dragule, pur şi simplu trebuie să te adaptezi.

Dacă aş fi ştiut atunci ce ştiu acum, i-aş fi răspuns:

— La nesfârşit, adică? O dată la doi-trei ani trebuie să mă readaptez?

Faima chiar îți schimbă viața – este o avalanşă de stimuli care te potopesc. Unii buni, unii răi, unii urâți, iar pentru cei mai mulți oameni e o situație dificil de gestionat. De asta, mulți recurg la droguri şi alcool, aşa se protejează de lucrurile care îi copleşesc, mai ales dacă sunt tineri atunci când trec prin încercarea asta.

Cei mai mulți nu au obrazul suficient de gros încât să treacă peste toate minciunile şi zvonurile despre ei care circulă. Cum spune şi Brecht în piesa lui *In the Jungle of Cities*: „În starea ei naturală, pielea omului este mult prea subțire pentru lumea asta. Aşa că ne îngrijim s-o îngroşăm cât mai mult”. Până când ajungem, în cele din urmă, să ne lovim de obiecte şi să nici nu mai simțim.

Odată cu faima vin banii, iar odată cu banii vin procesele, însă şi accesul la doctori buni, care sunt foarte utili dacă vrei să rămâi în viață. Ştiu oameni extrem de bogați ai căror

cei mai buni prieteni sunt doctori. *Se preocupă* să lege asemenea prietenii cu doctorii. Telefonul acela dat în toiul nopții:

— Doctore, nu pot să respir.

Sau:

— Mă doare în piept de nu mai pot.

— Vin imediat, răspunde o voce somnoroasă.

— Nu, nu-i nevoie să vii. Doar zi-mi ce să fac.

— Ce-ar fi să-ți pui unul dintre filmele tale mai vechi? Le ai pe toate înregistrate. Uită-te un pic, pune capul pe pernă şi încearcă să aţipeşti. Şi în câteva ore vin să văd cum eşti.

Abia când mă apropiam de optzeci de ani am ajuns la concluzia că e important să te îngrijeşti. Am fost operat pe carotidă, iar chirurgul a atins un nerv şi nu mi-am mai putut folosi una dintre coardele vocale. A curățat artera, dar coarda vocală a fost paralizată cam un an.

Când eşti actor şi trăieşti de pe urma vocii tale, speri să nu ajungi în situația asta. Teatrul ieşea din discuție. Trebuie să ai vocea puternică. Fără o coardă vocală, eşti blocat.

Unul dintre doctorii la care am mers mi-a zis:

— Probabil n-o să-şi mai revină. Putem face implant.

— De ce?

Mi-a răspuns, lăsându-se pe spate în scaun şi ridicând din sprâncene:

— Păi, frate, trebuie să trăiesc şi eu din ceva!

Atunci mi-am zis: Nu vreau să umble nimeni prin gâtul meu şi să pună o cursă de şoareci. Hai, pa, doctore! Nu mai vreau operații.

Apoi, peste vreo zece luni, coarda vocală şi-a revenit, ca prin minune. Cum s-a întâmplat? Păi, ar susține oamenii de ştiință, iar eu sunt parțial de acord: începusem să-mi folosesc vocea deja, chiar şi aşa. Şi cred că propriul creier s-a ocupat de treabă, fiindcă mă bazasem pe voce o viață

întreagă. În cele din urmă, creierul trebuie să fi spus: Hei, avem nevoie de un pic de ajutor aici.

Nu m-am gândit că dacă îmi folosesc coarda vocală cât e paralizată o să mă fac bine. Nu am asemenea cunoştinţe medicale sofisticate. Însă am nevoia intrinsecă de a juca. Mă pregăteam cu un pasaj din Shakespeare pentru un seminar – aveam să interpretez monologul lui Marc Antoniu de la înmormântare, din *Iulius Cezar*. Lucram cu un compozitor care crea muzica pentru scena respectivă, precum şi cu un sunetist care adăuga nişte efecte sonore ce lăsau impresia că ne aflăm în mijlocul mulţumii adunate în Roma Antică în anul 44 î.Hr.

De fiecare dată când încheiam discursul acela, îmi pierdeam complet vocea pentru vreo cinci ore, dar tot nu mă lăsam. Sigur, vocea mea nu mai era cea cu care se obişnuise publicul şi nu cred că am reuşit tot ce mi-am propus, dar, cumva, vocea mi-a revenit. Cred c-a avut de-a face cu rugăciunile sau creierul, una din două, alege tu varianta care-ţi convine.

Tot chinul la care îţi supui corpul, toate prostiile pe care le faci când eşti tânăr o să te nenorocească la bătrâneţe. Asta îmi zicea mereu bunicul. Toate situaţiile în care, ca tânăr actor, ziceam:

— Hai, trage-mi un pumn pe bune, n-am nici pe dracu'!

Ei bine, acum plătesc pentru toate astea.

Mă uit la Tom Cruise, care poate să sară peste Empire State Building şi nici măcar n-are nevoie de pelerină de supererou. Pur şi simplu se duce şi o face. Trezeşte-te, Al, tipul ăla, Tom Cruise, e cu douăzeci de ani mai tânăr decât tine. Acum douăzeci de ani alergam prin Riverside Park, în Manhattan, cu doi copii pe umeri. Dar schimbarea se petrece pe etape: este altceva când schimbi prefixul la şaptezeci, iar după ce împlineşti optzeci de ani nimic nu mai e la fel. Şi nici lumea nu te va mai privi vreodată la fel.

Cu toate astea, vreau să lucrez în continuare. O să mă opresc când n-o să-mi mai ticăie ceasul. Şi, din câte îmi dau seama, încă ticăie. Încă simt nevoia să fac asta. Nu să regizez filme, nici să merg la o mănăstire şi să stau pe acolo cu călugării.

Încă n-am ajuns în punctul ăla. Vreau să continui să caut sursa aceea pe care s-o folosesc, personajul pe care să-l joc, scenariul grozav pe care să am norocul să-l găsesc.

Câtă vreme simt asta, cum aş putea să nu perseverez? William Blake spunea că, dacă nătângul ar persevera în prostia lui, într-o bună zi ar ajunge înțelept. Asta mă animă. Apetitul este cel care te pune în mişcare, care te îndeamnă să faci ceea ce îți doreşti. Nu e doar sănătatea. Este şi apetitul.

La un moment dat, a apărut pe YouTube ştirea c-am murit – a fost o senzație înfiorătoare. Pe de altă parte, eu chiar am murit o dată.

Pe la începutul pandemiei, când am avut prima tură de COVID.

Aveam febră mare şi eram tot mai deshidratat, aşa c-am chemat acasă un asistent să-mi pună nişte perfuzii. Tipul care manevra acele şi pungile de perfuzie era foarte prietenos. Mi-am zis: Tare simpatic e omul ăsta. Sper să nu uit cum îl cheamă.

În clipa următoare, nu mai eram. Nu mai era nimic.

Pe urmă am deschis ochii şi am văzut că-n sufrageria mea erau şase paramedici şi doi doctori, toți îmbrăcați în costume de protecție – arătau ca nişte astronauți. În fața casei era o ambulanță.

Asistentul meu, Michael, sunase la salvare când tipul care ajuta cu perfuziile îi zisese că nu mai am puls.

Mi-au dat anticorpi monoclonali, steroizi, o mulțime de chestii – toate la mine acasă, fiindcă nici în ruptul capului

nu aş fi mers la spital. Mi-am revenit şi în câteva zile eram iar pe picioare. Dar chiar cred că în ziua aceea am murit.

Încă mă cutremur când mă gândesc la asta. Acolo ajungem? Nicăieri? Nu ne aşteaptă nimic? „Ţărmul neştiut de unde nimeni nu s-a întors”[63], cum spunea Hamlet? Ei bine, eu m-am întors şi pot să-ți spun că nu e nimic. Totul se termină. Socrate vorbeşte despre moarte ca fiind asemenea unui somn fără vise. Spune că ar fi fericit dacă asta l-ar aştepta, dar c-ar fi şi mai fericit dacă ar exista ceva după, fiindcă ar putea afla atâtea – i-ar fi satisfăcută curiozitatea. Ai dormit vreodată liniştit o noapte întreagă, fără vise? Dacă asta e moartea, mă declar mulțumit, dar zău că mi-aş dori o altă încheiere.

Am adesea o fantezie despre cum mă trezesc în sicriu. Ce zici de asta? Nu-i un vis, e o fantezie. Pot să mă gândesc la ea oricând am chef – deşi nu ți-aş recomanda-o. Poate că ăsta e iadul: în locul flăcărilor şi al pucioasei şi al întâlnirilor cu diverse cunoştințe care sunt şi ele cam încinse, ce zici de iadul dintr-un sicriu în care eşti închis, singur, fără scăpare? Poate că incinerarea nu-i o idee aşa rea. Încă nu m-am hotărât.

Ştiu că credința mea în spiritul lui Dumnezeu m-a ajutat să trec prin multe, dar trebuie să mărturisesc că găsesc alinare într-un lucru pe care l-a spus Einstein şi cu care tind să fiu de acord: „Cred în Dumnezeul lui Spinoza, care se dezvăluie în armonia ordonată a ceea ce există, nu într-un Dumnezeu care se preocupă de soarta şi de faptele oamenilor”. Se spune că Einstein, când se apropia momentul plecării dincolo, i-ar fi zis unui prieten: „Ne vedem în continuum”. Sper că există acest continuum.

---

[63] *Hamlet*, de William Shakespeare, actul III, scena 1, în traducerea lui Ion Vinea.

Pacea pe care am simțit-o când am plecat de pe lumea asta a fost uluitoare şi nespus de simplă. Eşti aici, iar în clipa următoare dispari. Şi marele avantaj este dacă nu trebuie să suferi. Totul se termină, pur şi simplu, fără ca tu să-ți dai măcar seama. Te-ai gândi că eşti avertizat cumva, dar nu. Aşa se întâmplă şi când cineva e împuşcat, mutilat sau lovit de maşină.

Mulți oameni care au avut experiențe la limita dintre viață şi moarte povestesc c-au văzut un tunel şi o lumină la capătul lui. Asta spun c-au văzut. Nu ştiu, poate că mint ca să li se acorde atenție. Oamenii sunt ciudați. Sau poate că e ceva care are de-a face cu mecanica creierelor noastre.

Dacă e să fac un calcul – până a chemat Michael ambulanța, până au sosit doctorii şi şi-au pus costumele de astronauți –, trebuie să fi durat mai mult de treizeci de secunde. Probabil că n-am murit, de fapt. Probabil c-am leşinat doar, din cauza tensiunii scăzute, şi acum sunt dramatic fiindcă a zis asistentul că nu aveam puls.

Un lucru devine semnificativ doar fiindcă ți-l aminteşti sau este semnificativ pentru că, într-un fel, îl laşi în urmă? Laşi în urmă toate amintirile – laşi totul. Dacă ai noroc, poate că le vor păstra ceilalți o vreme, dacă se ține o slujbă de comemorare şi toate cele. Dar oamenii trebuie să trăiască, trebuie să-şi vadă de viața lor.

Într-o zi, eu n-o să mai fiu, dar poate că vor dăinui câteva dintre filmele în care am avut norocul să joc – poate că asta va conta. Poate că de-asta fac întruna oamenii poze pe telefon. Unii vor să fie ținuți minte. Se cheamă nemurire. Este urma de mână de pe peretele peşterii, amprenta aceea atât de veche: voiau ca noi să ştim că au fost aici. Cum am auzit la slujba de comemorare a altcuiva: „Nu-i nevoie să vă fie dor de mine, e suficient să nu mă uitați”.

Amerigo Tot, tipul care a jucat rolul bodyguardului meu în *Naşul II*, era un artist fantastic – era sculptor şi îl cunoscuse pe Picasso. Mi-a povestit că, atunci când a mers să-l viziteze, i-a întins mâna, iar Picasso abia dacă i-a strâns-o. L-a privit pe marele artist şi i-a spus:

— Maestre, mi-ați strâns mâna aşa de slab. Ce se-ntâmplă cu dumneavoastră?

Picasso l-a privit şi i-a răspuns simplu:

— Îmi economisesc energia.

Acum înțeleg perfect. Asta-i bătrânețea. Ştii de ce trebuia să-şi economisească energia? Fiindcă avea nevoie de ea, a folosit-o până în ultima clipă. Nu voia să irosească niciun strop. Ajungea în fața pânzei şi *hhşşş*. O consuma. Când mi-a istorisit Amerigo povestea asta, am priceput *ceva* din ea. Dar nu aveam cum să şi rezonez cu ea, nu la vârsta aceea.

Este ciudat, într-un fel, acum sunt mai faimos ca oricând – un alt gen de faimă, care nu se datorează atât muncii mele, cât oamenilor cu care am legături şi filmelor în care am apărut, faptului că locuiesc în Hollywood. Am avut noroc. Am jucat în trei filme la rând care au avut un mare impact, începând cu *A fost odată la... Hollywood*. N-am fost plătit cu o căruță de bani pentru proiectul acela, dar am lucrat cu Quentin Tarantino, Leo DiCaprio, Brad Pitt şi Margot Robbie, iar rolul mi-a plăcut mult. De asta am şi acceptat oferta, dar mi-am întrebat avocatul:

— Cum pot să joc în filmul ăsta fără să fiu plătit?

M-a dus cu gândul la proba pe care am dat-o pentru *The Indian Wants the Bronx*. El mi-a răspuns:

— Joci şi gata.

Am avut o scenă de douăzeci şi una de pagini cu Leo şi am repetat-o împreună. Leo avea un monolog pe care îl juca genial, în care spunea tot ce era de spus despre industria asta în anul 1969. Dar filmele au ritmul lor, iar din scena

respectivă au mai rămas doar două minute după ce s-a înfipt Tarantino în ea. Nu-l învinuiesc. A avut motivele lui s-o scurteze.

Cred că *A fost odată la... Hollywood* este un film extraordinar. Şi simplul fapt că am jucat în el mi-a adus un soi de prestigiu. Apoi a apărut *Irlandezul: Asasinul mafiei*. Mă căutaseră cu câțiva ani înainte Bob De Niro şi Scorsese, îmi spuseseră ce planuri aveau pentru filmul ăsta. Şi acceptasem din prima. Apoi, în sfârşit, a apărut scenariul. Am filmat. Am avut un rol colosal. Am fost nominalizat la Oscar, având-i ca rivali pe Brad Pitt, Joe Pesci, Anthony Hopkins şi Tom Hanks. Nu m-a deranjat deloc să pierd în fața tipilor ăstora.

Când am fost nominalizat pentru *Irlandezul*, am mers cu copiii la ceremonia de decernare a Oscarurilor. Ce poate fi mai frumos de atât? Aveam voie cu un singur invitat lângă mine, aşa că fiul meu şi fiica cea mare au stat sus, la balcon, comentând între ei evenimentul, în stilul lor amuzant şi răutăcios. Îi cunosc foarte bine, când se întâlnesc şi se pun pe vorbă, iese spectacol. Ne-au făcut cu mâna de sus. Fiica mea cea mică a savurat fiecare clipă şi a fost nespus de fericită să stea lângă mine, în față, printre ceilalți nominalizați.

Şi-a văzut actorii şi cântăreții preferați, o grămadă de nume pe care nu am reuşit să le rețin. Atât de emoționată a fost, încât a sărit să-i şi îmbrățişeze. N-o să uit niciodată seara aceea. A fost singura dată când m-am simțit bine la Oscaruri.

Dar mă aflam din nou în mediul acela. Eram vizibil. N-a trecut mult şi am jucat în *Casa Gucci*, un film la modă, cu artişti grozavi, ca Adam Driver, Lady Gaga, Jared Leto şi dragul meu prieten, Jeremy Irons. Nu s-a bucurat de succesul celorlalte două, dar s-a descurcat bine pe vânzări. În plus, a fost regizat de unul dintre cei mai mari regizori

din lume, Ridley Scott, care mi-a plăcut mult, este un om extrem de talentat şi a fost distractiv să lucrez cu el.

Acum, că scriu cartea asta, aflu şi eu mai multe despre mine. Încep să văd un om care este, într-un cuvânt, *anarhic*. Charlie îmi zicea că sunt un „sălbatic la locul lui". Acum chiar încep să înțeleg la ce se referea.

Obiectiv vorbind, n-am ştiut niciodată ce fac. Pur şi simplu. Doar am trecut de la un lucru la altul. Nu învăț nimic din ce trăiesc, asta e problema mea. Sau darul meu. Nu învăț.

Sunt primul care ridică mâna şi zice: „Nu ştiu". Cine şi-ar dori să se lăfăie în amăgirea că ştie totul? Cu ce să mă dau mare? Ce ştiu eu, ca să stau cu o pipă în mână şi să mă lansez în nişte expuneri pretențioase? Nu sunt Socrate.

Sunt actor. Cu asta mă ocup, iar din când în când am norocul de a găsi roluri pentru care sunt potrivit şi am ocazia să exprim ceva, să fac treabă bună şi să simt că am şi creat ceva. Încă mai am şansa s-o fac.

Băiețelul acela, puştiul de paisprezece ani de la High School of Performing Arts, care şi-a făcut intrarea furtunoasă în piesa *Light Up the Sky*, momentele pe care le-am zămislit atunci, fără să fiu conştient, fără să ştiu măcar că era o formă de exprimare, totul a fost extraordinar.

Apoi, când am jucat în *Creditors*, de Strindberg, parcă am început să simt relația mea cu lumea. Am simțit o deschidere, am simțit că pot ajunge în alte sfere prin actorie. Prin descoperirea asta – şi chiar era o descoperire nemaipomenită –, e un pic mai profund decât pot eu să explic. Încerc să mă exprim cât mai bine, să mă apropii cât mai mult de sentimentul de atunci, fiindcă mi-a schimbat viața. Atât de profund a fost. Am avut o revelație. Nu însemna că sunt vreun mare actor sau ceva. Pur şi simplu, am simțit că asta avea să mă țină în viață.

Ultimul Tony pe care l-am câştigat a fost pentru *The Basic Training of Pavlo Hummel*. A doua zi după ce am primit premiul, am jucat seara pe scenă, iar în public era şi Charlie. La finalul spectacolului, m-am văzut cu el şi l-am întrebat:

— Ei, Charl, cum ţi s-a părut?

— Uau, ai jucat ca un adevărat câştigător de Tony.

M-au durut cumplit cuvintele astea. Sugera că n-am jucat personajul, ci câştigarea premiului, ceea ce era cam acelaşi lucru cu a mă da mare. M-am simţit exact ca atunci când eram copil şi îi spusesem bunicului meu că pârâsem un coleg care nu fusese cuminte, iar bunicul îmi spusese:

— Deci eşti turnător, ai?

În ziua de azi poţi să câştigi o cârcă de bani ţinând cursuri de actorie online de tip masterclass. Nici nu m-am apropiat de o asemenea idee, fiindcă nu ştiu ce i-aş putea spune unui actor ca să-l ajut – pentru mine, actoria este un lucru foarte personal, la fel ca atâtea altele din viaţa asta. Dacă ar fi musai, i-aş sugera doar să repete rolul iar şi iar, la nesfârşit, până când ajunge, cumva, în el. În mod ideal va ajunge, dar, dacă e să fiu cu totul sincer, de cele mai multe ori nu se va întâmpla. Aş mai pomeni şi o idee care sună simplu, dar care este adevărată: crede în povestea pe care o spui, ca şi cum s-ar întâmpla în realitate. În încheiere, rezonez cu inscripţia de pe piatra funerară a bătrânului Charles Bukowski: „Nu încerca”. Chiar cred că înţeleg ce a vrut să spună.

14

CE TRIUMF?!
SUPRAVIEȚUIREA E TOTUL

Prin anii 1990 am fost invitat la un eveniment important, ceremonia de acordare a premiilor pentru Directors Guild, şi am fost rugat să țin un discurs despre Francis Ford Coppola. Eram, deci, într-o sală grandioasă, cu tavan înalt şi decorațiuni sofisticate, şi am văzut un bărbat de vârsta mea care era chelner sau picolo. Împingea un cărucior plin cu farfurii şi era în uniformă, un fel de mini-smoching obligatoriu pentru jobul acela. Nu ştiam exact dacă era picolo sau chelner, dar ştiam cum îl cheamă: era un vechi prieten din South Bronx, pe nume Marty-P. Şi, imediat ce i-am zărit chipul, mi-am amintit când îl văzusem ultima oară. Trecuseră mai bine de patruzeci de ani – aveam vreo unsprezece sau doisprezece ani şi priveam acelaşi chip, numai că mai tânăr şi înspăimântat, în timp ce urlam la el:

— Sari! Sari! Hai odată, tre' s-o ştergem!

Se pregătea să sară de pe acoperişul vitrinei unui magazin, ca să nu ne prindă polițaii.

Eu, Marty-P şi restul găştii ne făceam veacul pe acoperişul vitrinei. Acoperişurile astea erau relativ aproape de trotuar, mult mai joase decât blocurile, şi ajungeam mai uşor pe ele. Ne plăcea libertatea pe care o aveam acolo, deasupra, şi ne adunam sus ca porumbeii, mai fumam ceva, mai beam ceva. Însă Charlie tocmai aruncase un balon cu apă mare cât un sac de cartofi. Aterizase pe capota unei maşini de poliție

care trecea pe stradă – *fleeeoşşc* –, iar acum trebuia să coborâm cât mai repede de pe acoperiş ca să fugim de poliţişti. Lui Marty-P îi era cam teamă să facă saltul, iar eu ţipam la el să se arunce odată, ceea ce a şi făcut, în cele din urmă. Odată ce am ajuns pe prima alee, ne-am făcut nevăzuţi – nu aveau nicio şansă să ne găsească.

Iată-ne acum, deci, fixându-ne cu privirea în sala asta elegantă, doi puşti din cartier. Ajunseserăm în locuri diferite în viaţă, eu eram un actor faimos, iar el era picolo, dar asta nu a schimbat felul în care ne priveam şi nici nu avea de ce să-l schimbe. Nu era Cliffy, sau Bruce, sau Petey, dar a stârnit multe amintiri în sufletul meu.

Astăzi mă simt tot mai absorbit de perioada aceea din viaţă, nu mă pot abţine să nu revin la vremea copilăriei. Nu mi-am imaginat niciodată că voi zăbovi atât de mult cu gândul asupra întâmplărilor de atunci, şi cu atât mai puţin că le voi înzestra cu atâta energie pozitivă.

Spre exemplu, la un moment dat, cândva prin anii ’70, stăteam de vorbă cu Lee Strasberg în minunatul lui apartament de pe Central Park West, unde duminica ne punea o înregistrare a unei repetiţii a lui Toscanini sau pe Sarah Bernhardt cântând *Fedra*, ori prima înregistrare a lui Caruso, din 1907. Într-o asemenea seară, din senin, Lee mi-a zis:

— M-am tot gândit în ultima vreme la cartierul în care am copilărit, jos, sub Podul Manhattan din Lower East Side. Ai vrea să mergem odată acolo împreună?

— Sigur. Când vrei tu.

Nu am mers. Lee a murit înainte să apucăm să facem drumul acela. Acum am şi eu sentimentul că mă cheamă ceva pe vechiul meu teritoriu, în South Bronx.

E o senzaţie tare ciudată pe care începi s-o ai când ajungi la o vârstă: amintirile îţi apar brusc în faţa ochilor, fără să-ţi ceară voie. De curând, chiar am fost tentat să merg în

cartierul copilăriei mele, dar până la urmă mi-am spus: N-a mai rămas din el nimic care să semene cu locul în care am crescut. Lumea despre care vorbesc eu nu va mai exista niciodată.

Tot ce a rămas din locul acela, din era aceea şi din atmosfera de atunci sunt amintirile. Poate că de-asta am scris o carte. Vreau să mă întorc acasă. Amintirile mă poartă mereu spre un loc în care eram bucuros să trăiesc. Privesc în urmă, spre viaţa de atunci, şi-mi dau seama cât de norocos eram. În viaţa aceea existau satisfacţii. Exista speranţă. Mă întorc cu gândul pe străzile din Bronx, aşa cum erau în copilărie, şi mă uit la magazine, mă uit la oameni. Văd băieţii alături de care am crescut, îi privesc căţărându-se pe bârnele care ieşeau din podul de pe 174th Street, deasupra râului Bronx. Stăteam pe bârnele alea, bălăngănindu-ne picioarele deasupra intrării pe pod, în timp ce şoferii din maşinile care treceau pe sub noi se uitau în sus şi probabil se gândeau că suntem cretini. N-ai idee cât de periculos era. Tot acolo mă ducea mama când aveam tuse convulsivă, îi zisese cineva că-mi prieşte să stau aproape de apă. Cred că recomandarea asta se referea mai curând la ocean, dar noi aveam la dispoziţie doar Bronxul.

Mă văd sortând fructele la o băcănie de la intersecţia dintre Bryant Avenue şi 174th. Aveam vreo doisprezece sau treisprezece ani şi mergeam la şcoală, dar mama nu lucra în perioada aceea, aşa că în weekenduri trebuia să dau şi eu o mână de ajutor, să aduc nişte bani în casă. Cliffy şi ceilalţi băieţi treceau pe lângă băcănie în drum spre Olandeze sau porniţi în cine ştie ce aventură, începeau să fluiere şi să strige:

— Auzi, Sonny Boy?! Aruncă-ne şi nouă un măr! Ce faci acolo, frate? Hai cu noi!

Tipul care avea băcănia îi vedea, îi auzea strigând. Nu îi plăceau copiii cu care eram prieten. Într-o zi m-a luat deoparte şi mi-a zis:

— Vreau să stăm un pic de vorbă.

A tras o lădiță în care se transportau fructele, a luat un creion mare şi a început să-mi deseneze ceva. Era ca o hartă, un drum care se despărțea în două direcții. În timp ce mă uitam la desen, mi-a spus:

— Uite, asta e viața. Şi aici, unde se desparte, ai drumul ăsta, iar dincolo ai drumul *ălălalt*.

A subliniat „ălălalt” cu un ton sumbru.

— Văd c-ai cam pornit-o în partea aia. Să ştii că e un drum greşit.

Parcă se transformase într-un personaj jucat de Pat O'Brien în vreun film din anii 1930, un preot plictisitor care îi spune lui James Cagney să-şi bage mințile în cap, că altfel ajunge pe scaunul electric. Nu voiam decât să-i îndes un măr în gură şi să mă întorc la separatul salatei de castraveți. Era un om foarte muncitor şi avea intenții bune, dar se apucase să-mi spună mie cum să trăiesc, iar eu aveam doisprezece ani şi jumătate. De-abia aştept să se termine ziua de muncă. Mă uit la ceas, să se facă odată ora la care să pot pleca, ca să mă întâlnesc cu tovarăşii pe care tu îi respingi, afară, unde sunt viața, şi distracția, şi – ghici ce? – un afurisit de viitor. N-am de gând să mor cu un fruct mucegăit în mână, în timp ce îmi ții predici despre cât de frumoasă o să fie viața dacă fac cum zici tu. Ia mai du-te-n mă-ta, cu tot cu lada ta de ananaşi, frate! Evident, nu i-am trântit toate astea în față; doar am dat din cap în semn de OK, cum fac copiii, dar asta am gândit şi pe urmă am renunțat la job, am ieşit iar pe străzi cu prietenii mei neisprăviți.

Mă gândesc la trecut şi nu reuşesc să găsesc nimic care să explice în vreun fel cum am ajuns aici, la viața pe care o

trăiesc azi. Trebuie să fi fost noroc. Câte puțin pe ici, pe dincolo. Bunica mea zicea uneori, din senin: „Sonny Boy e un băiețel norocos”, iar bunicul meu zicea „Băiatul ăsta are personalitate”. Astea sunt lucrurile pe care le ții minte toată viața.

Ştiam că n-o să rămân într-o băcănie de pe Bryant Avenue sau la vreo altă slujbă pe care am avut-o de-a lungul anilor ca să mai fac un ban. Eram mereu cu ochii pe sus, la trenul El, care mă fermeca de fiecare dată. Trenuri care merg prin cer, Doamne, ce invenție! Când eşti în față, în primul vagon, lângă cabina conductorului, şi stai chiar la geam, vezi totul. Eşti sus de tot, în aer, deasupra tuturor, te uiți în jos spre străzile şi spre pâlcurile de oameni de sub tine. Devii una cu trenul şi, în timp ce ieşi din tunel, vezi cerul şi pământul, vezi cartierul South Bronx întins în fața ta ca un steag imens. Zbori. Mă gândeam uneori: Stai, unde suntem? Ah, uite blocurile noastre. Şi frânghiile de rufe – n-o să uit niciodată frânghiile de rufe. Copiii care alergau de colo-colo. Li se auzeau țipetele de bucurie şi ecoul. Ştiam că mă întorc în oraşul meu şi eram copleşit de amintiri. Îl priveam aşa cum priveşti un prieten vechi, pe care l-ai iubit – e un loc în care mă simțeam acasă, dar de care m-am distanțat, iar acum nu-l mai recunosc ca pe vremuri.

Când eşti tânăr, nu prea te interesează amintirile – vorbeşti despre ziua de ieri sau de alaltăieri. Trăieşti şi creezi altele. Eu am o mulțime de amintiri şi n-am nevoie de clădiri sau de artifacte care să mi le aducă în gând. Uneori este o imagine, un sunet sau un miros; alteori e suficientă o senzație. Mi-e frig, de exemplu, şi dintr-odată am iarăşi nouăsprezece sau douăzeci de ani, dârdâi într-o cameră închiriată dintr-un cămin de pe Tenth Avenue, fiindcă până adineauri m-am plimbat singur pe străzi, prin zăpadă. Camera mea se afla la unul dintre etajele superioare şi era minusculă, dar pe fereastră vedeam oamenii de pe stradă,

mergeau care-ncotro pe trotuarele înzăpezite, iar imaginea asta făcea camera mai atrăgătoare. Însă aveam paltonul fleaşcă, eram ud din cap până-n picioare. Dădusem vreo doi dolari pe el şi îl luasem de la un magazin secondhand, de unde îmi cumpăram toate hainele. N-aveam cum să fiu mai ud sau mai obosit de atât, iar hainele la mâna a doua se destrămau pe mine. Radiatorul din cameră o luase razna, umplându-mi patul de condens şi nefăcând niciun pic de căldură. Am încercat să mă bag în patul ud, mi-am tras paltonul ud pentru capul ud, iar afară ningea în continuare, zăpada avea să se transforme în curând într-o pânză de gheaţă, căci se lăsase noaptea şi era tot mai frig, carosabilul era alunecos, maşinile se ciocneau şi trotuarele se umpleau de zloată. Cumplit de ud, şi pe dinăuntru, şi pe dinafară, în timp ce gândurile astea îşi croiau drum în mintea mea, am adormit.

M-am trezit a doua zi – eram viu, dar ameţit. Îmi era teribil de frig şi tremuram incontrolabil. Mi-am dat seama că am febră. Mi-am dat seama că trebuie să merg la spital. M-am dus la secţia Urgenţe de la Bellevue şi am stat o viaţă în sala de aşteptare a clinicii, o epavă la douăzeci de ani.

Am fost condus într-o sală de consultaţii, tremuram în continuare, iar asistenta mi-a întins nişte pastile şi a încercat să-mi explice că trebuie să iau una la patru ore. Făcea gesturi largi, exagerate şi vorbea rar.

— Patru. Ore, mi-a zis, ridicând patru degete în dreptul ochilor mei.

Cu cât îmi explica mai clar, cu atât mai bătut în cap eram. Mă gândeam: Oare există o şcoală unde îi învaţă să vorbească aşa? Îmi imaginam o clinică unde era angajat Marcel Marceau, marele artist de pantomimă, ca să le explice pacienţilor ce încercau asistentele să le zică. Ea presupusese, probabil, că nu ştiu engleză, şi eu îi cântam în strună. Ăsta era New Yorkul, marele creuzet, iar asistenta

era obişnuită cu pacienți veniți de peste tot. Dacă erai sărac, ca mine, la clinica asta mergeai.

Apoi a intrat un doctor şi m-a consultat. Mi-a zis:

— Ai un virus în diencefal.

— Un ce? l-am întrebat.

A spus rar:

— Ai. O răceală. La cap.

— O răceală la cap?

M-a privit în tăcere, l-am privit şi eu pe el, apoi mi-a zis:

— Bagă-ți capul sub radiator.

— Sub radiator?

— Te-ai gândit vreodată să mergi la ambulatoriul nostru, de aici, de la Bellevue?

Era un spital de nebuni notoriu.

— Ar trebui să stai de vorbă cu cineva. Eşti cam încordat.

M-am gândit: Ce să mai stau de vorbă cu cineva? Eu mor aici!

Nu m-am dus la ambulatoriu, dar am mers la vărul meu, Mark, care locuia într-un apartament din West Bronx, sub stația de El de pe Arlington Avenue. Mark stătea cu iubita lui şi au avut amândoi grijă de mine, m-au culcat pe canapeaua lor, unde am zăcut cu febră de 40 de grade. Am rămas la ei câteva zile, până m-am pus pe picioare. Nu ştiu de ce nu m-am dus la bunica. Presupun că am mers la vărul meu fiindcă stătea mai aproape de Manhattan. Îl iubesc pe Mark ca pe un frate.

Pare că am mereu nevoie de cineva care să-mi poarte de grijă. Mulți ani mai târziu, în perioada în care lucram la *American Buffalo* a lui David Mamet, pe Coasta de Est, marea actriță Elizabeth Taylor juca şi ea într-un spectacol pe Broadway şi ne-am împrietenit la cataramă. Petreceam mult timp împreună, ne bucuram unul de prezența celuilalt. Era o actriță extraordinară şi avea o inimă nespus de bună. I-am prezentat câțiva dintre oamenii din viața mea, ca Jim

Bulleit şi Jimmy Hayden. Puteam să stăm de vorbă despre orice. O întrebam mereu ce mai face Richard Burton, cu care fusese căsătorită de două ori şi care era actorul meu preferat, alături de Marlon; uneori îmi povestea, alteori îmi ignora întrebările. Era o persoană obişnuită şi o comoară de om.

Odată am ieşit la cină în trei, eu, ea şi Jimmy Hayden, la un restaurant elegant. Ştiam că Jimmy e topit după ea. Bodyguardul lui Elizabeth se însurase cu câteva săptămâni înainte şi merseserăm toţi la nunta lui. Jimmy se străduise toată seara să se apropie de ea, dansa şi făcea pe grozavul. Era un crai. Acum, în restaurantul acesta elegant, mă uitam la inelul cu diamant uriaş pe care îl purta Elizabeth pe degetul mijlociu, iar ea se uita ţintă la bandana pe care o aveam eu pe cap. Până la urmă, mi-a zis:

— Al, poţi să-ţi dai jos chestia aia de pe frunte, te rog?

Eu i-am întors-o, în stilul clasic din South Bronx:

— Când o să-ţi dai şi tu jos cataroiul ăla de-ţi luceşte pe deget. Nici nu mai văd bine de el.

Am râs amândoi, eu mi-am scos bandana, însă ea nu s-a atins de inel.

Pe la începutul anilor 2000, am vizitat-o în LA, avea o casă nemaipomenit de frumoasă. Mă uitam pe pereţii decoraţi cu tablourile lui Renoir, Matisse şi Picasso şi îmi spuneam: Ce grozav trebuie să fie să trăieşti aici. Imaginează-ţi cum ar fi ca în fiecare zi, când te trezeşti, să vezi asemenea creaţii, să simţi o asemenea inspiraţie. Când era în New York, venea la casa mea de la ţară şi îi făceam spaghetti. Mi-a povestit o prietenă că s-a întâlnit cu Elizabeth Taylor în LA şi c-a întrebat-o de mine.

— Ce mai face Al? E bine? Zicea că trebuie să găsească pe cineva să-i dea o mână de ajutor.

Prietena mea i-a răspuns:

— Cred c-a găsit. Am impresia c-a angajat pe cineva.

— Bun, a răspuns Elizabeth. Băiatul ăla are nevoie de tot ajutorul din lume.

Câtă dreptate avea! Cu mult înainte să am vreun prieten faimos, am găsit oameni care au încercat să mă ajute să-mi găsesc calea.

Mi se pare uluitor că lucrurile astea chiar mi s-au întâmplat, dar n-am cum s-o dovedesc. Nu mai există 34th Street East, cinematograful unde am văzut capodopera *Pantofiorii roşii* de o sută de ori, cred, pe vremea când lucram acolo ca plasator. Mă simţeam ca o umbră în cinematograful ăla şi îmi plăcea la nebunie. Mă îmbrăcaseră în costumul ăla ridicol[64], ceea ce nu-mi convenea deloc, dar măcar puteam să stau pe întuneric şi să mă uit cu orele la ecranul uriaş. Cinematografele Rugoff ofereau o experienţă de lux, în comparaţie cu celelalte săli în care rulau filme. De cele mai multe ori, angajau băieţi ca plasatori şi fete la casierie. Trebuia doar să fii cât de cât arătos ca să te ia plasator, asta era singura cerinţă. Dacă lucrai doar din când în când, ca mine, te prezentai acolo şi făceai ce-ţi dădeau ei de făcut. Puteam să le arăt oamenilor unde să se aşeze, cu lanterna, şi să stau pe margine. Nu sună complicat, dar şi de la joburi de genul ăsta eram dat afară în mod regulat.

Pe lângă slujbe mărunte, ca asta, încercam în continuare să joc, mergeam întruna la probe. Odată, a venit şi Charlie cu mine la Hudson Playhouse din Greenwich Village, unde fusesem chemat la a doua probă, şi nu pentru un spectacol, ci pentru două. Mai dădusem o probă la ei şi ambii regizori mă plăcuseră, aşa că mă gândeam că măcar unul dintre roluri tot o să-l primesc. Aveam o speranţă. Dar până la urmă nu am primit niciunul. Prin asta trec actorii.

---

64 În original, *monkey suit*. Se referă la o ţinută formală, un smoching, însă în sens peiorativ.

Era primăvară, aşa că Charlie a stat pe afară şi m-a aşteptat cât am dat probele. Am ieşit pe uşă, m-a văzut şi m-a întrebat:

— Clasic refuz, deci?

Doar am ridicat din umeri şi i-am zis că n-am primit niciunul dintre roluri, iar pe urmă am pornit către râul Hudson. Charlie s-a întors spre mine şi mi-a zis:

— Al, nu pari prea supărat.

— E pierderea lor.

A părut mulţumit de răspunsul ăsta.

— Ai tupeu, Al.

Probabil că tupeul a venit la pachet cu instinctul de supravieţuire. De unde altundeva să-l am? Nu poţi să-ţi cumperi tupeu de la magazin.

Mare nevoie de tupeu aveam şi pe vremuri, când mă trimitea mama la magazin să-i cumpăr tampoane Kotex. Pe vremea aceea mi se păreau mai mari. Ţin minte că m-am dus la drogherie când aveam vreo zece sau unsprezece ani şi mai erau oameni în faţa mea. Tipul de acolo mă tot văzuse intrând şi ieşind, aşa că m-a întrebat:

— Ce vrei?

Foarte calm şi încet, i-am răspuns:

— Ştiţi, din când în când mă apucă nişte toane. Şi uneori, nu ştiu de ce, simt aşa, nişte durere, şi când mă uit acolo, jos, e sânge. Înţeleg că trebuie să iau nişte Kotex.

Mi-a aruncat o privire duşmănoasă şi mi-a zis:

— Ia, hai, valea! Nu-mi trebuie şmecheri d-ăştia pe-aici.

Mă gândisem c-o să ne amuzăm împreună, ca între bărbaţi. Dar el nu era bărbat, ci farmacist, iar eu eram un puşti de unsprezece ani care făcea pe deşteptul. Măcar am luat, până la urmă, şi pachetul de Kotex.

Când lucram ca plasator, hotărâsem că e cazul să-mi recomand prietenii pentru diverse joburi. Până şi lui Charlie i-am găsit o slujbă de plasator, şi nu oriunde, ci la Carnegie

Hall. Ne ajunseserăm. Bine, e drept că eram tot un plasator amărât, dar era vorba despre Carnegie Hall, totuşi. Ţin minte că făcusem o pasiune pentru o tipă care lucra acolo, o lesbiană frumuşică. Nu ştiu pe unde a ajuns în viaţă, dar îmi plăcea de nu mai puteam, iar ea nu era absolut deloc interesată de mine. Iată-l, deci, pe Charlie într-un smoching, dichisit ca un maestru de ceremonii – ar fi putut la fel de bine să fie şef de sală într-un restaurant sau să înmâneze premiile Oscar pe scenă. Omul era maiestuos. A lucrat o zi acolo, pe urmă mi-a zis:

— Cred că-s prea bătrân pentru treaba asta.

Şi a plecat.

Eu am încercat să mai rezist. Într-o seară, era un concert de muzică jamaicană, iar eu conduceam oamenii spre locurile lor tocmai sus, la balconul din Carnegie Hall. Evident că-i aşezam pe toţi pe rândurile greşite. N-am înţeles niciodată de ce contează în ce rând stai când mergi la film, la concert sau la teatru. Eşti în sală, o să auzi şi o să vezi. Ce înseamnă câţiva centimetri mai în faţă sau mai în spate? Încăperea e oricum construită pe plan înclinat. Dacă vrei să şi calculezi, eşti la câţiva centimetri distanţă de rândul din faţa ta. Într-un fel, cele mai bune locuri sunt cele din ultimul rând.

Aşa că m-am gândit să merg pe principiul primul venit, primul servit. Dar eram la Carnegie Hall şi oamenii ăştia aveau bilete. Asta era toată ideea. Aveau bilete şi dăduseră bani pe ele, iar pe bilete erau scrise rândul şi locul. Şi au început să cârâie. N-a durat mult şi au început şi să se pocnească. Mi-am zis: Uau, ce am declanşat aici? Declanşasem propriul sfârşit şi o mică revoltă, fiindcă m-au dat afară pe loc. Şi chiar voiam să văd concertul ăla jamaican.

Am plecat, am ieşit să rătăcesc iar pe străzi, în căutarea altui job de plasator. În momentul acela ştiam deja ce-mi

doream să fiu, plasator – nu, nu, actor. Ai fi crezut c-o să mă demoralizeze faptul că fusesem dat afară de atâtea ori. Sau c-o să fiu neliniştit, îngrijorat că n-o să-mi găsesc imediat altă slujbă. Dar eu aveam mereu certitudinea c-o să apară ceva – slujbele nu erau decât un mod de a face rost de bani pentru mâncare, iar de găsit, sigur îmi găseam ceva în timp ce îmi urmam în continuare vocația. Iar New Yorkul m-a ajutat de atâtea ori să-mi țin visul în viață.

Despre perioada recentă nu am asemenea amintiri. Nu-mi aduc aminte nimic cu atâta însuflețire, şi asta nu fiindcă aş suferi de vreun fel de demență. Da, încă trăiesc, dar într-un mediu mult mai previzibil. Îi mulțumesc lui Dumnezeu pentru copiii mei – îi iubesc enorm, după cum ți-ai dat deja seama, şi mă bucur că au vieților lor. Actorii au şi ei viața lor. De-asta, pentru mine, munca a fost întotdeauna viața – ceva ce deschide uşa şi lasă spiritul liber. O lume pe care o pot vizita, unde imaginația e mereu efervescentă şi unde viața devine din nou ce a fost odată: descoperire, desfătare, extaz.

De ce îmi amintesc lucrurile astea în culorii atât de vii? Nu e ca şi cum nu am sentimente contradictorii în legătură cu perioada aceea din viața mea. Am fost adesea singur, perioade lungi de timp. Sigur că-i aveam pe Charlie şi Penny şi pe fetița lor, dar în rest duceam o viață singuratică. Charlie îmi zicea „Pinul Singuratic”[65]. Mă plimbam noaptea prin oraş, recitam monologuri din O'Neill şi din Shakespeare pe străzile tăcute, scăldate în întuneric, de cele mai multe ori în spatele vreunui depozit. New Yorkul îmi oferea nopțile răcoroase şi darul străzilor pustii pe care puteam să repet. Public îmi erau stelele, şi clădirile, şi maşinile parcate pe-

[65] Joc de cuvinte. În engleză, Lonesome Pine duce cu gândul atât la imaginea copacului singuratic, cât şi la o dorință neîmplinită. Ca verb, *to pine* are sensul de „a tânji”, „a se ofili de dor”.

aproape. Dacă ar fi trecut cineva pe acolo, probabil s-ar fi gândit că sunt nebun; dacă ar fi trecut hingherii, m-ar fi prins cu o plasă, ca pe un câine vagabond. Apoi ajungeam acasă, în cămăruța mea de undeva din stratosfera insulei Manhattan, singur din nou, şi mă gândeam ce avea să-mi aducă ziua următoare. Întotdeauna aducea ceva. Poate o întâlnire cu cineva interesant, alt post de plasator sau o expediție până în Washington Square, unde Charlie şi cu mine ne aşezam şi ne beam cafeaua Chock full o'Nuts pe o bancă din parc, în toiul iernii. Poate că aveam să mă culc seara pe scena de la Actors Gallery, cum am făcut când jucam în *Creditors*, iar Charlie putea să vină a doua zi dimineață şi să mă găsească deja acolo. Era în regulă. Totul era în regulă.

E o vorbă: „Nu poți să priveşti în urmă". Ei bine, eu privesc în urmă şi-mi place la nebunie. Mă bucură ce văd. Mă bucur c-am existat. Mă uit la bebeluşul ăsta, la fiul meu Roman, care a sosit de curând în viața mea, şi-mi spun: Uau, eşti minunat. Îmi vine să chicotesc de câte ori îl privesc. Când avea vreo trei sau patru săptămâni, mă întrebam ce ştie el despre viață. Stă şi atât. Nu a fost atins de influența nimănui. Doar există. Aşadar, are tot ce-i trebuie. E ca un mic Buddha. Schimbarea la față durează ceva. De unde o fi venind masca pe care ne-o punem cu toții pe chip, în cele din urmă? Poate că se naşte din toate clişeele cu care ne bombardează oamenii încă din copilărie, din iluzii şi din dezamăgiri, din înşurubatul şi deşurubatul becurilor. Fii băiat bun, fii fetiță cuminte. Şi chiar vezi lucrul ăsta într-un bebeluş. Nu e doar o ființă umană micuță – este o pânză goală, pe care se va picta ceva. Este atât de pur, de viu şi de nou. Lumea îşi va picta propriul chip pe fiecare dintre noi.

L-am văzut alaltăieri, are deja patru luni. Bebeluşul ăsta micuț vorbeşte, dă din gură întruna. Nu mi-a venit să cred cât de mult vorbeşte. Nu în cuvinte, doar gângureli de copilaş, dar îi tot dă înainte de parcă vrea, într-adevăr, să spună ceva. M-am gândit: Încearcă să-mi vorbească. Îmi povesteşte despre locul din care a venit. Îmi zice: „Tati, am fost într-un loc minunat. O să mergi şi tu acolo curând şi o să vezi cât de frumos e. Nu ştiu să vorbesc, dar am vrut să-ți spun asta. Fiindcă nu mai am mult şi o să învăț să rostesc cuvinte, iar atunci n-o să-mi mai amintesc locul acela". Încearcă să mă încurajeze, iar eu vreau să-i mulțumesc pentru că mă asigură că totul o să fie bine. Mersi, puştiule.

Mă întreb cât va înțelege băiețelul meu din toate astea. Când încerc să le explic tinerilor cum a fost să cresc în South Bronx, am senzația că le descriu Londra lui Oliver Twist, ori Grover's Corners, al lui Thornton Wilder, sau orăşelul din Texas care apare în *Ultimul spectacol cinematografic*. Şi nici măcar nu descriu, de fapt, Bronxul, cu atât mai puțin New Yorkul; e o lume micuță, provincială, e mica noastră comunitate. Habar n-aveam ce se întâmpla la trei străzi mai încolo, pe Vyse Avenue sau pe Longfellow. Ştiam ce era pe strada noastră. Era lumea lui Marty-P, care sărea de pe acoperişul vitrinei ca să nu pună polițaii mâna pe el; lumea lui Philly, dacă ți-l mai aduci aminte, care stătea afară tăcut, pe un scaun, cu maică-sa lângă el, fiindcă un bătăuş îl făcuse „rocky"; lumea lui Hymie cel voinic, care a fost trimis la cămin şi pe care nu l-a mai văzut nimeni de atunci; sau a lui Steve, căruia cine ştie ce i s-a întâmplat la depou; lumea bărbatului ciudat, în costum, care bântuia pe străzi şi zicea: „Nu tu omori timpul, timpul te omoară pe tine". N-am încercat să asimilăm personajele astea, să le înțelegem. Erau doar nişte prezențe nelipsite pe strada noastră, în orice orăşel de provincie sunt destule. Trăiam în Oriunde, SUA.

Sub şinele de El de la White Plains Road, la câteva minute de casă, era un univers întreg. Acolo era frizeria unde mă ducea bunicul meu la tuns când eram copil şi trebuia să-mi pună şi o cutie pe scaun, ca să mă sui pe ea, fiindcă eram prea mic. De pe scaunul acela, dacă mă uitam în sus şi spre stânga, vedeam cum zboară El-ul, ducând şi aducându-i înapoi pe oamenii din cartierul nostru. Chiar peste drum, sub şine, era un restaurant micuţ, unde mă ducea mama când mergeam împreună la film, la începutul anilor 1940, pe la patru sau cinci ani. Ţin minte şi acum căldura din încăperea aceea mică, cu faianţa de pe pereţi în carouri alb-albastre, cântecele melancolice de pe timpul războiului, care răsunau dinspre radio, şi fata frumoasă din spatele tejghelei, cea cu o panglică albă în părul blond şi cu fundă albastră la şorţ, care mă privea zâmbind larg. La câţiva paşi era cinematograful Dover, pe Boston Road, unde mergeam cu mama la film. Pe vremea aceea, mama era totul pentru mine. Nu-mi dau seama cum, dar ea ştia întotdeauna când avea să se întâmple ceva.

Cliffy părea să pornească deja în altă direcţie încă de când avea cam treisprezece ani – atunci au apărut drogurile în viaţa lui. Ca să dau un singur exemplu: treceam noi, mai mulţi băieţi, prin dreptul unui magazin de pantofi din cartier, când, dintr-odată, Cliffy a spart vitrina cu piciorul. Pur şi simplu a făcut-o praf şi s-a declanşat o panică generală. Noi am luat-o la goană, care încotro, iar Cliffy a înşfăcat o pereche de adidaşi şi a fugit şi el. Însă s-a întâmplat ca vizavi să fie o maşină de poliţie taman când a spart el vitrina. Nici nu ne-am dezmeticit bine, că fugeam de poliţişti, iar Cliffy era chiar în spatele meu, râdea şi mă trăgea de tricou, încetinindu-mă şi nelăsându-mă să scap. Nu am ştiut niciodată dacă a făcut-o din cauza exaltării şi a energiei sau dacă era drogat. Când ne-a prins din urmă

maşina de poliție, Cliffy era pe jos, se tăvălea de râs, iar eu stăteam cu mâinile sus; ne-au dus înapoi la locul faptei.

După tărăşenia asta, am început să mă cam întreb în ce m-am băgat. Am dat cu toții de necaz din cauza acelei mici escapade. Din fericire, câțiva vecini din cartier au pus mână de la mână şi au strâns bani ca să înlocuiască vitrina spartă de Cliffy. Mi-am spus atunci: Gata, e ultima oară – ăsta e vandalism, e o infracțiune. Era cu totul alt nivel. Era un şoc şi situația asta îmi dădea un sentiment foarte neplăcut.

Între timp, tot nu aflasem că în afara cartierului există o lume întreagă. Ziua aceea avea să vină, vreo doi ani mai târziu, odată cu sosirea lui Anton Cehov în oraşul nostru. Deocamdată, nu eram conştient că suntem săraci sau că ne lipseşte ceva. Ne aveam unii pe alții; „Eram stăpânii lumii", cum zicea James Cagney în *Granița Californiei*. Nu ne gândeam că n-avem de niciunele. Nu ne puneam problema.

Eu şi prietenii mei aveam lumea întreagă la degetul mic, din punctul nostru de vedere. Cum să nu fie a noastră, când pierdeam vremea la colțul străzii, încercând să cântăm pe voci? Sau când vorbeam despre fete? Sau când puneam la cale ce să facem diseară ori unde să mergem mâine? Sau când ne entuziasmam dacă Yankees câştigau în Ligă – până la urmă, stadionul era chiar acolo, în Bronx, nu? Sau când încercam să convingem polițistul din cartier să ne facă rost de nişte Sneaky Pete, genul de alcool care îți rupe stomacul în două, ca şi când ai bea prenadez? Sau când speram să tragem cu urechea la adolescenții mai mari şi înțelepți, când stăteau de vorbă despre aventurile lor sexuale misterioase, care ne făceau întotdeauna să ciulim urechile? Nu se făcea educație sexuală în şcoli, aflam chestiile astea pe stradă, din ce vorbea lumea. Viața era a noastră. Hai să facem ceva! Hai să mergem undeva! Hai să luăm metroul şi să ne ducem în centru sau doar să ne plimbăm țanțoşi pe aici. Numai să ne

ținem departe de vitrine, că are Cliffy o atracție cam violentă pentru ele.

Primăvara târziu sau vara, când apunea soarele, nu mai puteam să jucăm baseball cu bățul. Acesta era momentul în care porneam în căutare de aventuri, de buclucuri. Poate se ținea vreo întrunire a Cercetaşilor la o şcoală şi mergeam s-o deranjăm, să facem un pic de scandal şi să ne fugărească paznicii pe coridoare. Țâşneam ca din puşcă şi intram prin sălile de clasă întunecate, căutând o ascunzătoare. Şcolile astea erau mari, aveau două-trei etaje, cu o mulțime de săli de clasă – ni se păreau de-a dreptul extravagante. Spune tu dacă există pe lume ceva mai palpitant decât să te fugărească cineva! Acum nu mai alerg, nu mă mai țin picioarele. Dar pe vremea aceea ne mişcam de parcă jucam în ofensivă, ajungeam în salturi aproape de poartă, iar viața ne pasa mingea.

Iată-mă cu prietenii mei, pe terenurile virane de lângă 174th Street, unde sfârşeam întotdeauna la finalul zilei, aşteptând ca lumina coborâtă spre apus să se transforme în întuneric. Ne hârjonim, vorbim ce să mai facem, ce mai avem în plan. Prietenii mei vor să merg cu ei în altă parte. Dar nu pot, nu în seara asta. Cliffy, Bruce şi Petey sunt gata să pornească, la fel şi alți doi băieți, dar pe mine mă cheamă mama. Ferestrele noastre nu dădeau spre strada mare, aşa că-i auzeam vocea răsunând de pe acoperişul blocului:

— Hei, Sonnyyyy, vino încoace, că n-ai mâncat! Hai sus, e gata masa.

Glasul mamei cobora de pe acoperiş şi reverbera pretutindeni.

Cliffy îmi arunca privirea aia în care se citea un amestec de milă şi invidie. Pe el nu-l striga niciodată cineva de pe acoperiş, nici pe Petey, nici pe Bruce, nici pe vreunul dintre ceilalți băieți. Apoi ridica din umeri şi zicea ceva de genul:

„Dacă tre' să te duci, tre' să te duci", iar băieții o luau din loc şi dispăreau în întuneric.

Îmi doream să fiu cu ei, îmi doresc să ne mai fi întâlnit, îmi doresc ca viața să fi continuat aşa pentru totdeauna, fiindcă acela era Paradisul. Poate că explicația stă în iubirea pe care o simțeam unii față de alții, în faptul că ne apăram unii pe alții. Dar băieții mei au plecat mult prea devreme de pe lumea asta. Toți au murit din cauza drogurilor; Bruce a fost găsit într-un motel de pe drumul de lângă parc, zăcea pe podea, lângă o geantă de voiaj.

Când a murit, eu începusem deja să am succes ca actor. Eram la muncă atunci când am primit vestea, aşa că m-am pregătit să merg la înmormântare, într-un cimitir sărăcăcios din Bronx. Am ajuns într-o zi friguroasă şi înnorată de ianuarie. Acolo, singure pe un deal, nu se mai vedea nimeni pe o distanță de kilometri întregi în jur, erau mama lui Bruce şi încă o femeie, poate o prietenă de-ale ei sau poate mătuşa lui Bruce; stăteau una lângă alta în picioare şi priveau trupul neînsuflețit al prietenului meu, aşezat într-o cutie. Am alergat la mama lui, pe care o țineam minte de pe vremuri, când îi aducea micului Bruce o sticluță cu cacao cu lapte, chiar acolo, în fața noastră, în mijlocul străzii. Trebuia să ne oprim din joacă şi s-o privim cum îndeplineşte ritualul ăsta, spunând:

— Brucey trebuie să-şi bea laptele.

Nu ne-am întrebat niciodată de ce trebuia să procedeze aşa. Când ai şase sau şapte ani, cred că sunt multe lucruri pe care nu te oboseşti să le pui sub semnul întrebării. Acum, văzând-o lângă groapa băiatului ei, am strâns-o în brațe. Trecuseră o groază de ani de când n-o mai văzusem, iar ea era, bineînțeles, îndurerată şi plângea.

Însă femeia mai în vârstă de lângă mama lui Bruce – poate o mătuşă ori o verişoară – a spus câteva cuvinte despre Bruce şi a fost nemaipomenit de elocventă. Nu au fost vorbe

goale, general valabile; chiar a vorbit despre el şi îl vedea atât de clar, încât m-a năucit. Îl cunoşteam pe Bruce, crescuserăm împreună, mi-ar fi sărit în apărare dacă venea cineva să facă pe durul cu mine, îi fusesem regizor în spectacolele de revistă pe care le puneam în scenă prin cafenelele din Greenwich Village în anii ’60. Ceea ce spunea femeia asta despre el era adevărul crud şi evident. Nu putea veni decât din partea unei persoane suficient de inteligente şi de mature încât să înţeleagă viaţa şi să înţeleagă un tip ca Bruce. Credeam că eu îl cunosc şi, după doar câteva propoziţii, mi-a demonstrat că nu era aşa, nu îl cunoşteam atât de profund. Era atâta înţelepciune în cuvintele ei, că m-am cutremurat. Mă fascina.

Petey şi Cliffy s-au prăbuşit mai violent şi mai devreme. Petey avea doar nouăsprezece ani când a murit cu un ac în venă. Nu mă aşteptam. Am aflat vestea de la un golan drogat cu care-şi făcea veacul şi care mi-a zis, rânjind:

— S-a lăcomit, frate. Când te lăcomeşti, mori.

Şi apoi, bineînţeles, mai este Cliffy, care era atât de inteligent şi de sensibil, dar viaţa lui a fost, pur şi simplu, curmată. Sunt oameni care mor mai târziu, după ce au realizat ceva şi nu mai pot trăi viaţa pe care o au, dar el s-a dus înainte ca macăr să fi ajuns acolo. Este sfâşietor, fiindcă ar fi putut face atât de multe – nu merita să fie scos din joc aşa. Nici pentru moartea lui nu am fost pregătit; am aflat de pe stradă, ca la Petey. Tot acul a fost de vină şi mi-a părut rău că n-am apucat să-i aduc un omagiu prietenului meu.

Unul dintre poemele lui Charlie parcă vorbeşte despre ce a însemnat Cliffy pentru mine – Charlie l-a scris despre John, un soldat pe care îl cunoscuse pe vremuri şi care fusese ucis de un camarad din armată. M-am gândit că într-o zi o să iau poemul acela, o să schimb numele şi o să-l gravez pe piatra de mormânt a lui Cliffy. Poemul se numeşte „A murit John”:

răul
era ca o pată
prin aerul
în care se căznea.
o zonă
o pârjolire a locurilor
un fum dintr-o frunză
de mătrăgună
prin mahalale
căutarea lui
țintită mereu
la ora înghețului.

pierdută în roua
singuratică
a naşterii şi-a morții lui
nocturna lui
fumurie ca cenuşa
acum.

pe niciun chip
nu se citeşte vestea
nimeni nu pleacă fruntea

aşadar,
măcar acum
şi aici
să spun –
remuşcarea lunii
mâhnirea lutului rece:

A murit John.

În poezie este John, dar eu aud mereu Cliffy. Erau mulți tipi ca Cliffy, întotdeauna vor exista oameni ca el – oameni

care să înflăcăreze viața, să distrugă totul în viață şi, dacă nu ai grijă, să te distrugă şi pe tine. Dar l-am iubit. Ştiu că n-a vrut să facă rău nimănui. Eu am avut norocul de a învăța, de-a lungul vieții, şi de a mă îndepărta de soarta pe care a avut-o Cliffy. Dar tot o simt. Simt suferința, simt pierderea imensă, simt totul.

Țin minte când a aruncat aiurea cu piatra aia şi a lovit veverița. Nu credea c-o s-o nimerească, dar a izbit-o în plin şi apoi s-a aruncat pe jos, rugându-se ca Dumnezeu să-l ierte, plângând în hohote, iar pe urmă i-a făcut bietului animal şi înmormântare.

Era un om pe care te puteai bizui la nevoie. Ştiai mereu că oricare dintre tovarăşii tăi şi-ar da şi viața pentru tine. Cred că aşa sunt soldații care stau împreună în tranşee – creează o legătură stranie. Nu că ne-aş compara cu soldații de pe un câmp de luptă, evident, dar am avut şi noi parte de pericole şi ne-am protejat unii pe alții. Cum m-am gândit când mi-a fost furată mănuşa de baseball – dacă ar fi fost băieții cu mine, Bruce, Cliffy sau Petey, nu s-ar fi întâmplat aşa ceva. Nu e ceva ce ține de rațiune, e în trup, e în suflet. Nu e superficial, e născut din încredere şi iubire, fiindcă lumea era un loc mai bun atunci când eram împreună. Lumea întreagă exista în noi. Trăiam în cel mai adevărat sens al cuvântului, viața era bogăția noastră, viața vibra în noi.

Până acum, nu am avut şansa de a ține un elogiu pentru vreunul dintre prietenii mei, aşa că ăsta e un moment bun să mai las o poezie scrisă de Charlie, intitulată „Când o fi să mor”.

când o fi să mor
o să mor aici
în blocurile astea
şi totuşi luna
şi o femeie singură

cu mâini reci-albastre
vor întinde cearşafuri albe
spre cerul Iernii

va sosi răsăritul
şi siluete fugare
se vor desprinde din cadrul uşilor
ca nişte şoapte.

dincolo de alee
păsările îşi vor întinde umbra
ca o mână de pietriş
aruncată brusc în zid.

şi mai mulţi oameni vor ieşi
pe străzi
vor trece în fugă...
de-a curmezişul...
îşi vor vedea grăbiţi de drum...

capătul unei eşarfe
se va pierde în vânt.

Cât despre ceilalţi din mica noastră gaşcă, nu pot decât să presupun ce s-a întâmplat cu ei. Uneori mă întreb: Cum de n-am sfârşit şi eu aşa? Cum de încă sunt aici? Să fie dintr-un noroc? Să fie datorită lui Cehov? Datorită lui Shakespeare? Datorită faptului că l-am întâlnit pe Charlie? Sau datorită bunicului meu, sau mamei, care mă striga de pe acoperiş: „Sonny Boy, n-ai mâncat nimic azi, hai la masă”? Ce ne împinge să mergem mai departe? De unde vine lucrul ăsta, de unde vine supravieţuirea, de fapt? Poate cheia este în amintiri, cum mi-a spus odată marele Charlie Laughton. Avea optzeci şi patru de ani, ajunsese paraplegic

din cauza sclerozei în plăci şi-şi putea mişca doar un braţ. Şi-a dus mâna la inimă şi mi-a zis:

— Al, să ştii că eşti aici. Nu-ţi face griji pentru mine. Noaptea am visele, ziua am amintirile, am imaginaţia. Sunt bine.

Un alt lucru pe care mi l-a spus Charlie spre final a fost:

— Eşti un miracol, Al. Eşti un miracol.

Câtor oameni li se spune aşa ceva în viaţa asta? Nu l-am crezut, bineînţeles. Dar ştiam ce vrea să zică. Întreaga mea viaţă a fost o întâmplare neverosimilă.

Viaţa asta-i doar un vis, cum spune Shakespeare. Cred că cel mai trist lucru, atunci când mori, este să-ţi pierzi amintirile. Amintirile sunt ca aripile: ele te ţin în zbor, asemenea unei păsări purtate de vânt. Dacă am noroc, dacă ajung în Rai, poate c-o s-o găsesc acolo pe mama. Nu-mi doresc decât să pot merge la ea, s-o pot privi în ochi şi să-i spun:

— Uite, Ma, vezi tot ce-am trăit?

MULŢUMIRI

Bineînţeles, vreau să-i mulţumesc lui Dave Itzkoff pentru dedicarea şi pentru energia de care a dat dovadă. Ajutorul esenţial şi perseverenţa lui m-au ajutat să ajung în locuri în care n-aş fi păşit niciodată. Îi sunt profund îndatorat. Scott Moyers, editorul nostru, este un tip grozav, de o integritate şi o inteligenţă remarcabile. Ne-a sprijinit neîncetat, în timp

ce eu am lucrat în ritmul meu greoi şi răzgândindu-mă la tot pasul. Sunt în stare să exasperez pe oricine, dar Scott şi Dave s-au implicat cu adevărat şi mi-au rămas alături. Aş vrea să le mulţumesc şi lui Mollie Glick şi Josh Lieberman, de la CAA, ale căror încurajări şi a căror hotărâre nestrămutată m-au ajutat să duc cartea la bun sfârşit. Scrisul nu e limba mea maternă – am avut nevoie de mult ajutor şi l-am primit, fără îndoială. Ţin să-i mulţumesc în mod deosebit lui Michael Quinn, care s-a implicat trup şi suflet, aducând o contribuţie colosală la această carte şi suportându-mi, în acelaşi timp, toate ciudăţeniile, inclusiv pornirile temperamentale şi pe cea de a mă întinde un pic până îmi trece supărarea. Le mulţumesc şi prietenilor şi familiei mele, care mi-au împărtăşit părerile lor cu privire la mai multe capitole pe care le-au citit cu multă generozitate. Mi-au oferit sprijinul de care aveam nevoie ca să pot scrie unele dintre poveştile din carte. Toţi oamenii aceştia devotaţi mi-au fost alături şi m-au ţinut cu picioarele pe pământ, iar fără contribuţia lor nu ar fi existat această carte.

CREDITE FOTOGRAFICE

Grupaj 1

p. 1: *(sus şi jos)* Prin bunăvoinţa lui Mark Scarola
p. 2: *(sus şi jos)* Prin bunăvoinţa lui Mark Scarola
p. 3: *(sus)* ARCHIVIO GBB/Alamy Stock Photo, *(jos)* Prin bunăvoinţa lui Mark Scarola
p. 4: *(sus şi jos)* Prin bunăvoinţa lui Mark Scarola

p. 5: *(sus)* Prin bunăvoința lui Mark Scarola, *(jos)* Departamentul pentru Evidența Persoanelor şi Stare Civilă din New York, Arhivele Municipale, Fotografii din Bronx, făcute în anii 1940 în cadrul proiectului Tax Photos[66]
p. 6: *(sus şi jos)* Prin bunăvoința lui Mark Scarola

p. 7: *(sus şi jos)* Prin bunăvoința lui Mark Scarola

p. 8: *(sus)* [X2010.7.2.5573] Muzeul Oraşului New York, *(stânga)* Prin bunăvoința lui Mark Scarola, *(dreapta)* Michael E. Avedon
p. 9: *(sus şi jos)* Fred W. McDarrah/MUUS Collection prin intermediul Getty Images

p. 10: *(sus)* Friedman-Abeles, copyright © NYPL, *(jos)* Film Publicity Archive/United Archives prin intermediul Getty Images
p. 11: *(sus)* Steve Schapiro/Corbis prin intermediul Getty Images, *(jos)* Silver Screen Collection/Getty Images
p. 12: *(sus)* Imago/Alamy Stock Photo, *(jos)* Prin bunăvoința Giovanninei Jennifer Bellino
p. 13: *(sus)* Steve Schapiro/Corbis prin intermediul Getty Images, *(jos)* Ron Galella/Ron Galella Collection prin intermediul Getty Images
p. 14: *(sus)* Paramount Pictures/ Prin bunăvoința Getty Images, *(stânga)* Jack Mitchell/Getty Images, *(jos)* Photo 12/Alamy Stock Photos

[66] Între anii 1939 şi 1941, administrația fiscală din New York, în colaborare cu Administrația Progresului Lucrărilor Federale, a fotografiat fiecare clădire din cele cinci cartiere ale oraşului; inițiativa a profitat de sponsorizarea oferită prin New Deal.

p. 15: *(sus)* CBS Photo Archive prin intermediul Getty Images, *(jos)* Steve Schapiro/Corbis prin intermediul Getty Images
p. 16: *(sus)* Film Publicity Archive/United Archives prin intermediul Getty Images, *(mijloc)* Sunset Boulevard/Corbis prin intermediul Getty Images

Grupaj 2

p. 1: *(sus)* Ron Galella/Ron Galella Collection prin intermediul Getty Images

p. 2: *(sus)* Donald Cooper/Alamy Stock Photo, *(jos)* Columbia Pictures/Sunset Boulevard/Corbis prin intermediul Getty Images
p. 3: *(sus)* Prin bunăvoința Everett Collection, *(mijloc şi jos)* Prin bunăvoința Everett Collection
p. 4: *(sus)* Jack Buxbaum/J. F. Kennedy Center, *(jos)* ©Warner Bros./ Prin bunăvoința Everett Collection

p. 5: *(sus)* Pictorial Press Ltd./Alamy Stock Photo, *(jos)* Steve Schapiro/Corbis prin intermediul Getty Images
p. 6: *(sus, stânga)* Ron Galella, Ltd./Ron Galella Collection prin intermediul Getty Images, *(sus, dreapta)* ©Touchstone/Courtesy Everett Collection, *(jos)* Anita şi Steve Shevett, copyright © NYPL

p. 7: *(sus)* New Line Cinema/Sunset Boulevard/Corbis prin intermediul Getty Images, *(jos)* PictureLux/The Hollywood Archive/Alamy Stock Photo

p. 8: *(sus)* United Archives GmbH/Alamy Stock Photo, *(jos)* HAL GARB/AFP prin intermediul Getty Images
p. 9: *(sus)* Getty Images, *(jos)* ©Warner Bros./ Prin bunăvoința Everett Collection
p. 10: *(sus)* Album/Alamy Stock Photo, *(jos)* Lawrence Schwartzwald/Sygma prin intermediul Getty Images

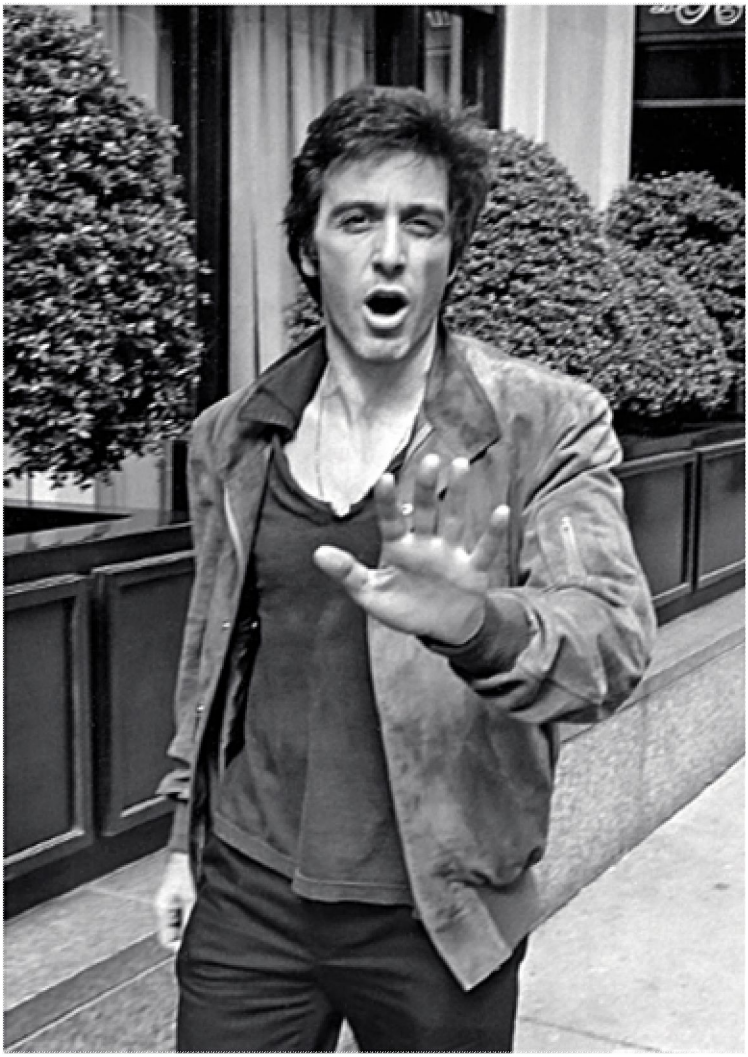
p. 11: *(sus)* Christopher Polk/FilmMagic, *(jos)* Everett Collection Inc./Alamy Stock Photo

p. 12: *(sus)* Will Ragozzino/Patrick McMullan prin intermediul Getty Images Patrick McMullan, *(jos)* Copyright © Salome Productions LLC
p. 13: *(sus)* WENN Rights Ltd./Alamy Stock Photo, *(jos)* Moviestore Collection Ltd./Alamy Stock Photo
p. 14: *(sus)* Paulo Grosby, *(jos)* PictureLux/The Hollywood Archive/Alamy Stock Photo
p. 15: *(sus)* NurPhoto SRL/Alamy Stock Photo, *(jos)* Independent Photo Agency Srl/Alamy Stock Photo
p. 16: *(sus şi jos)* Prin bunăvoința autorului



Eu, alături de tata și
Arăt de parcă aș fi fo





Al, un tip prietenos.





În mijloc sunt mama şi tata. Pe ceilalţi doi nu-i cunosc.



Iat-o pe mama. Presupun că de la ea am moştenit frumuseţea.

Eu și tata.
I se zicea „Ty"
fiindcă semăna
cu Tyrone Power.





Stai liniștit,
nu erau încărcate.



Părinții tatălui meu: bunicul, după care am fost botezat, și bunica mea ca un înger, care mi-a salvat viața.



Părinții mamei: mult iubiții mei, cei care m-au crescut și datorită cărora sunt încă aici.



Mama și gașca.
Eu sunt jos, lângă
puștiul cu bretele.



Nr. 1685, Bryant Avenue.
N-ai idee cum escaladam
acoperișurile alea!

Eu și vărul meu drag –
ghicești care-i care?





Bunica și cu
mine. De obicei
sunt un pic
mai vesel, dar
nu-mi plac deloc
petrecerile.

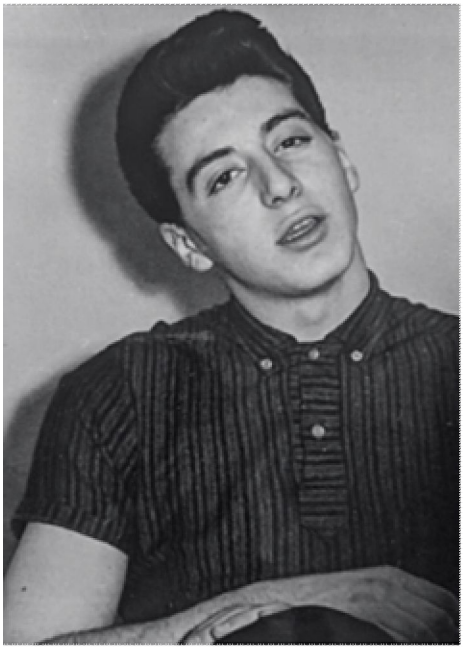


Eu, la Prima Comuniune. Le am pe bunica și pe mama de-o parte și de alta, iar eu sunt jos,





Şcoala unde am primit titlul de
„Cel care are cele mai multe şanse să atingă succesul".



Pe la cincisprezece
ani. Asta e mutra pe
care a salvat-o Cehov.





The Indian Wants the Bronx, cu John Cazale și Matthew Cowles. Spectacolul care mi-a schi





Debutul meu pe Broadway, în *Does a Tiger Wear a Necktie? The New York Times* a sc
„Totul se leagă desăvârşit. Să fie Pacino liantul care ţine toate elementele laolaltă?"





American Buffalo. Degeaba mă rog, tot nu pot să schimb cronicile.



Latura mai visătoare
a lui Tony Montana.
Întrevăd o speranță.





Cred c-
bine pe
impreu
cu Mich
Pfeiffer
bine ale
distribu





Cu Liz Taylor. O ador! E cea mai dulce persoană din lume.





Când dragostea ucide, cu Ellen Barkin. Tocmai urmează să fiu refuzat. Ghicești de c





La premiera *Când dragostea ucide*, cu Diane Keaton. Măcar ea s-a îmbrăcat frumos pentru eveniment.



Dick Tracy. Cineva trebuia s-o învețe să danseze.





Glengarry Glen Ross. Unde e Jack Lemon? De obicei își face apariția.





Parfum de f
Cred că am
pentru unif
Medaliile în
o exagerare





În căutarea lui Richard. Ai reușit să prinzi cadrul ăsta?
Nu putem să filmăm din nou scena, trebuie să trecem mai departe.





În rolul lui Roy Cohn – *Îngeri în America*, capodopera lui Tony Kushner.

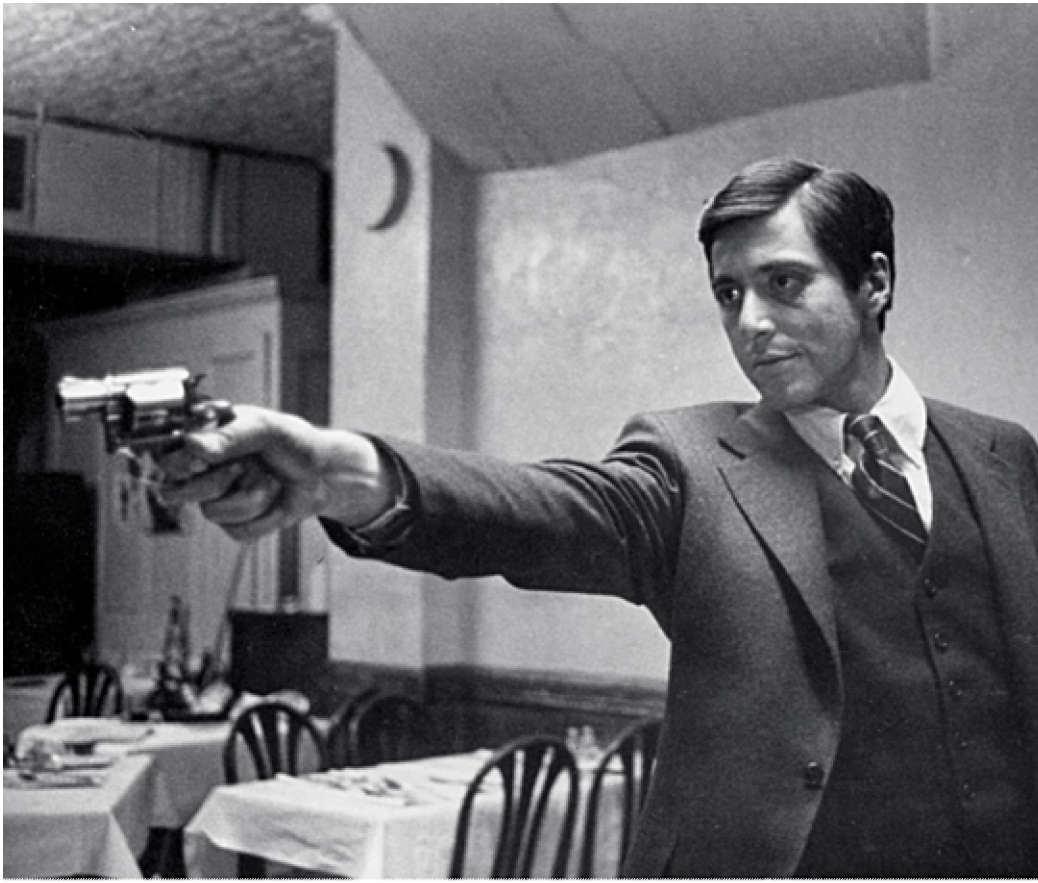


În *Donnie Bras*
alături de John
un fel de Cliffy



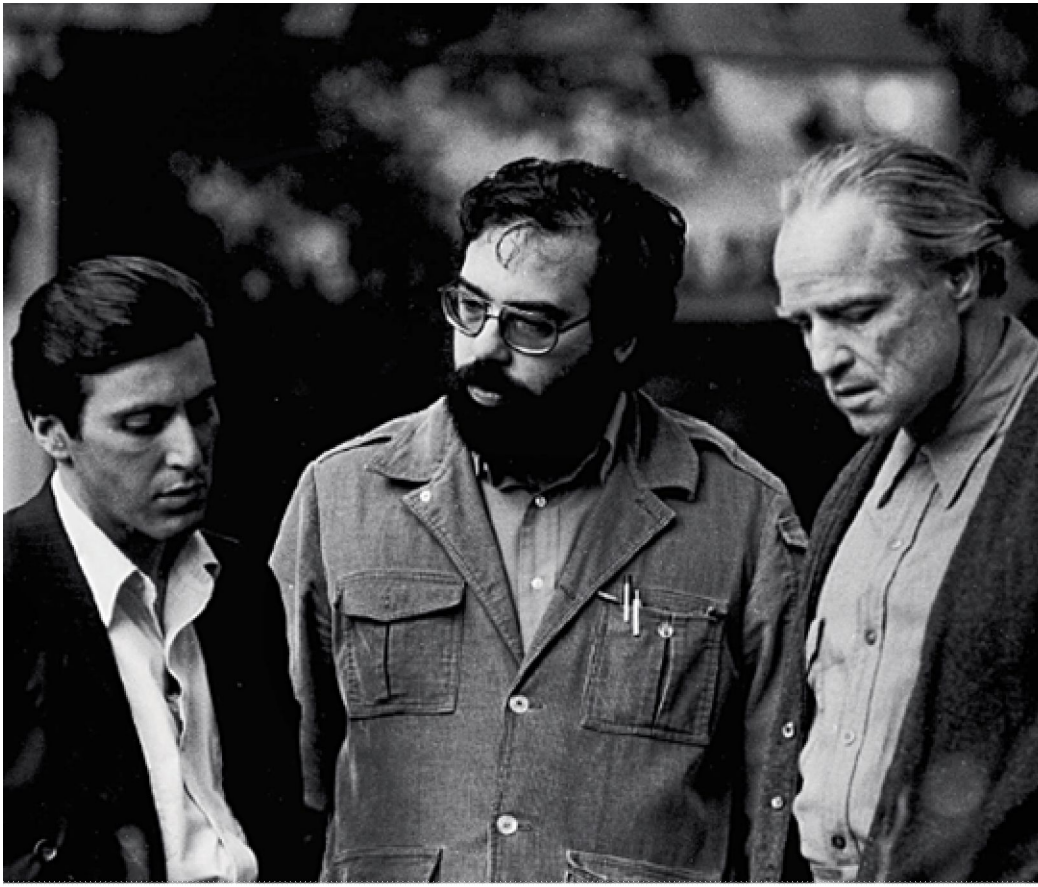
Eu și Diane: ne potrivim ca două paie cu un pahar de cola.





Scena care mi-a salvat rolul din *Naşul*.





Cu Francis Ford Coppola și Marlon Brando. Pare că Francis ne zice: „Băieți, trebuie să ne iasă filmul ăsta, dă mâna cu el, Al, e taică-tău!"



Acesta pare să fie finalul unei zile de filmare la *Serpico*. Nu-mi vine să cred ce braţe lungi am. Ce or fi păţit picioarele mele?





Richard al III-lea pe Broadway. Măcar poza a ieşit bine.





Naşul II. John Cazale mi-a fost prieten şi l-am iubit nespus de mult.





După-amiază c
câine. Bănuiesc
că așa se îmbra
oamenii când
merg să jefuias
o bancă.



Bobby Deerfiel
cu Marthe Kell
Știam încă de p
atunci că sunt
predestinat să
ajung fotomod



Prietenul și



Cu Marty Bregman, în 2003. Pacino n-ar exista fără tipul ăsta îmbrăcat la patru ac



Eu și Jack Kervorkian, al cărui rol l-am jucat în *Doctorul „Moarte"*. Un om la care am ținut enorm și persoana cea mai pro-viață pe care am cunoscut-o



În *Negustătorul din Veneția*, la Shakespeare in the Park, cu Lily Rabe. Știu că-i greu de c
dar Lily este fiica uneia dintre cele mai mari iubiri ale mele.





Cu David Mamet. Întotdeauna încearc
să-mi ia fața.





Când văd poza
zău că mă speri
de mine însum





Pe covorul roșu pentru *Irlandezul*, cu Bob de Niro și Martin Scorsese. Ni se lua un interviu, oare de

Casa Gucci.
Știi că sunt gaga
după Gaga!





Totul e în regulă. Sunt alături de copiii mei.



CUPRINS

1. 1
2. 2
3. 3
4. 4
5. 5
6. 6
7. 7
8. 8
9. 9
10. 10
11. 11
12. 12
13. 13
14. 14
15. Mulțumiri
16. Credite fotografice